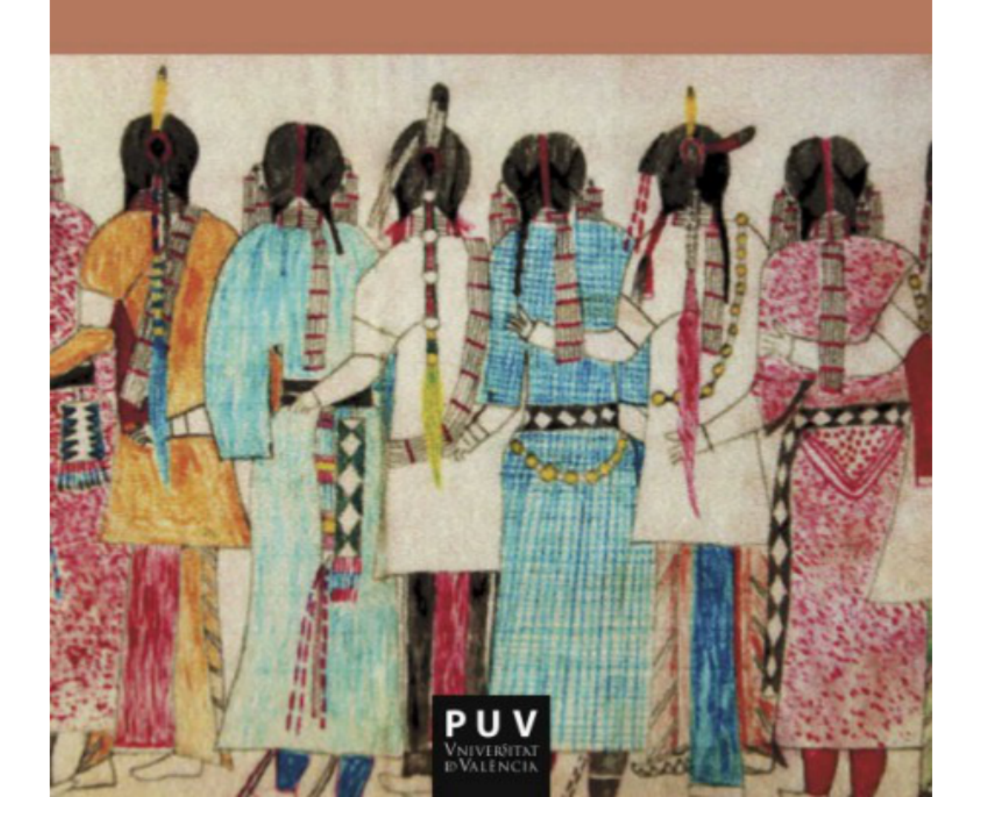
Márgara Averbach

CAMINAR DOS MUNDOS

VISIONES INDÍGENAS EN LA LITERATURA Y EL CINE ESTADOUNIDENSES



CAMINAR DOS MUNDOS

VISIONES INDÍGENAS EN LA LITERATURA Y EL CINE ESTADOUNIDENSES

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

http://www.uv.es/bibjcoy

Directora

Carme Manuel

CAMINAR DOS MUNDOS

VISIONES INDÍGENAS EN LA LITERATURA Y EL CINE ESTADOUNIDENSES

Márgara Averbach

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans Universitat de València

Caminar dos mundos: visiones indígenas
en la literatura y el cine estadounidenses

1ª edición de 2013

ISBN: 978-84-9134-143-7

Imagen de la portada: Black Hawk, 1880-1881
Diseño de la cubierta: Celso Hernández de la Figuera

Publicacions de la Universitat de València
http://puv.uv.es
publicacions@uv.es

A mis viejos,
que me enseñaron que leer era una forma de viaje.

A los autores indios estadounidenses,
que me enseñaron otras formas de ver el mundo.

A mi compañero, Odino,
que me enseñó la alegría.

Survival this Way

Survival, I know how this way.
This way, I know.
It rains.
Mountains and canyons and plants grow.
We travelled this way, gauged our distance by stories and loved our children.
We taught them to love their births.
We told ourselves over and over Again. “We shall survive this way”.

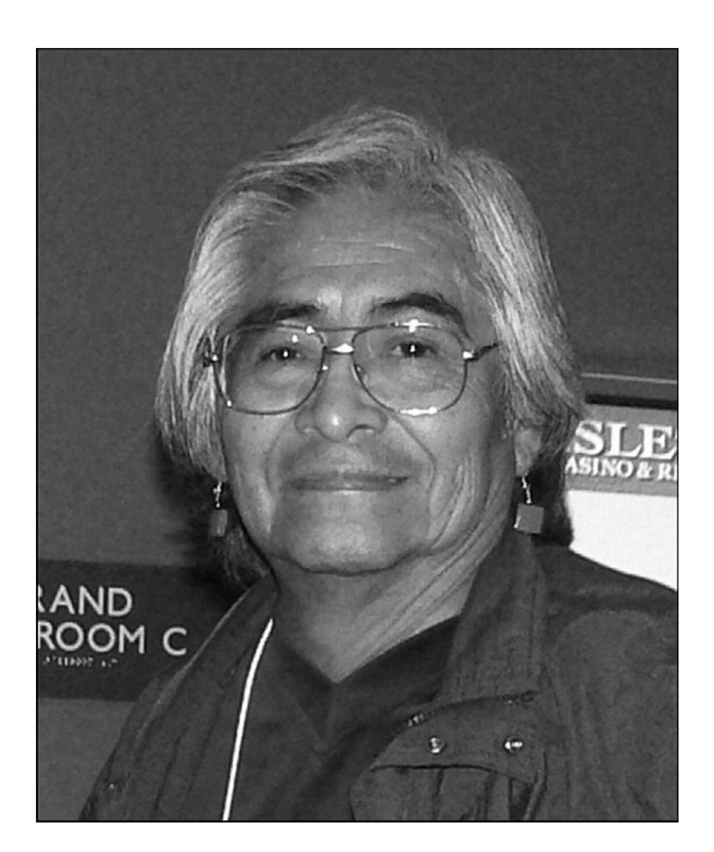
Simon Ortiz, Pueblo

Sobrevivir así

Sobrevivir, sé cómo hacerlo así.
Así, sé.
Llueve.
Las montañas y los desfiladeros y las plantas crecen.
Hemos viajado así,
medimos nuestra distancia en historias
y amamos a nuestros hijos.
Les enseñamos a amar sus nacimientos.
Nos dijimos una y otra vez y otra, “sobreviviremos así”.

Simon Ortiz, pueblo

Traducción de Márgara Averbach



Fotografía de Márgara Averbach

Índice

Introducción

Este libro es un estudio parcial de un corpus cada vez más importante y extendido de novelas, cuentos, poemas y, últimamente, también películas, creados por autores, directores, guionistas y actores que pertenecen a alguna de las tribus amerindias de los Estados Unidos. Antes de la década de 1960, nadie prestaba atención a estas literaturas pero, a partir de la lucha del Movimiento de Derechos por las Minorías —que fuera de los Estados Unidos, se leyó siempre como un movimiento mayoritariamente negro pero que involucró la visibilidad de muchos otros grupos, como los asiáticos estadounidenses y los amerindios—, aumentó enormemente el número de autores aborígenes que publican en inglés en editoriales de todo tipo: centrales, secundarias, comerciales, artesanales y cooperativas. A nivel del mercado, es fácil comprobarlo: la sección de "Native American Literature" tiene cada vez más estantes en librerías y bibliotecas tanto académicas como comerciales.

Estas literaturas comparten con las de otros grupos minoritarios ciertos puntos relacionados con la lucha contra la discriminación y el racismo. Como en las literaturas de otros grupos, estos autores producen siempre obras mestizas desde el punto de vista cultural porque los autores y sus tribus viven en dos mundos, el propio y el de la cultura WASP (White Anglo Saxon Protestant, blanco anglosajón, protestante). Sin embargo, en las literaturas amerindias estadounidenses, la visión del mundo del grupo tribal del autor tiene un papel preponderante en todos los niveles, cosa que no siempre es así en el caso de otros grupos. Aquí, todos los niveles —estructural, temático, lingüístico, y hasta argumental de lo que se lee o se ve— están dominados por la visión del mundo de la tribu a la que pertenece el autor o la autora.

Esto es mestizaje. Los autores que se analizan en este

estudio escriben en el idioma del conquistador, el inglés, pero sus visiones del mundo son claramente no occidentales porque, aunque adaptados a la vida contemporánea impuesta por Occidente en el norte de América, estos grupos siguen respondiendo a visiones del mundo, es decir, nociones, conceptos, ideas y valores que tenían antes de la llegada de los europeos.

Así, es inevitable que se produzcan cambios en el inglés. Para decirlo en la fórmula que da título a una excelente antología de Joy Harjo y Gloria Bird, estos autores “reinventan el idioma del enemigo”[1] y lo adaptan a ideas y conceptos para las que su cultura original (la inglesa) no lo había preparado. Lo mismo sucede con la estructura de los géneros occidentales: la novela, la poesía, el cuento,[2] cuyos límites se rompen, se amplían y se extienden.

Dada la calidad de compromiso que puede detectarse en estas obras, cabría preguntarse por qué estos autores no escriben en su propio idioma o lo mezclan con el inglés como hacen los autores “latinos” con el castellano. La minoría amerindia es la que tiene menor poder adquisitivo en los Estados Unidos. Las tribus, tomadas por separado, son comunidades chicas que tienen poco mercado para los libros o las películas y que poco podrían conseguir por sí mismas. Así, si la literatura, como se verá más adelante, es parte de la lucha política, el uso de idiomas como el cheyenne, el navajo o el lakota, impediría que se tejieran alianzas panindias y que los blancos leyeran lo que se escribe. En tiempos de la conquista, el inglés se convirtió en un idioma franco para las quinientas tribus de Norteamérica y su uso para expresar opiniones antioccidentales es parte de la apropiación inversa que se puede rastrear en estas literaturas.[3]

Estos autores firman sus libros y entran así en el sistema de individualización occidental de la producción de la obra de arte pero, y esto es parte del mestizaje, expresan una visión del mundo que privilegia lo grupal por encima de lo individual y cree en la relación estrecha y desjerarquizada entre el individuo, su grupo humano y su medio natural. Este el motivo por el que, en estas obras, no suele entenderse

al “individuo” en el sentido que la civilización europea dio al término por lo menos desde el siglo XVIII en adelante. Aquí, la visión europea del “individuo” aparece como una enfermedad, un error cuyas consecuencias últimas serán la destrucción del planeta y el suicidio del género humano. En lugar de la forma de vida que propugna ese concepto, lo que se alienta en estas obras es una concepción del mundo que pone al grupo en primer lugar y que considera necesaria una pertenencia comprometida no solo a la comunidad sino también a la tierra en la que esa comunidad ha vivido durante siglos.

Las visiones del mundo[4] de las tribus que ocupaban lo que es hoy el territorio de los Estados Unidos son variadas y complejas, y en general, entre los estudiosos amerindios, se defiende su diferencia absoluta con todas las demás. Sin embargo, en el corpus literario y cinematográfico que se presenta en este libro, es evidente, por lo menos desde mi punto de vista —el de una estudiosa no aborigen y no estadounidense—, que existen muchos lazos comunes entre esas culturas, nexos que reconocen algunos estudiosos amerindios como, entre otros, Paula Gunn Allen, Louis Owens y Vine Deloria Jr.,[5] correspondencias que presentan desde un punto de vista literario (Allen, Owens) y también sociológico y cultural (Deloria).

Estos puntos en común construyen visiones del mundo no solo no occidentales sino claramente *anti*occidentales porque muestran la forma de vida occidental — representada en general por los Estados Unidos WASP más que por Europa, aunque provienen de ese último continente— como un grave error que debe corregirse si se desea salvar el planeta. Analizado con brevedad en esta introducción, ese ataque se concentra en el individualismo, el valor del dinero, la ganancia individual como marca positiva de éxito, la competitividad, la falta de respeto frente a las leyes de la naturaleza y al equilibrio natural, la idea de que la Tierra es un lugar a explotar y poseer, y no la Madre que sostiene la vida humana, además de la concepción binaria del mundo (es decir, la concepción de la mayor parte de los valores sociales como parte de oposiciones binarias opuestas y

jerárquicas: bien vs. mal; noche vs. día; hombre vs. mujer; juventud vs. vejez; vida vs. muerte, etc.).

Hay una figura común a muchas de estas historias (cinematográficas y literarias) que funciona bien como ejemplo de estas visiones no binarias del mundo: el *trickster*. Los tricksters mitológicos de muchas de las tribus amerindias son figuras sagradas que provienen de las historias fundamentales de esas culturas. Su calidad de sagrados tiene que ver con dos características: la primera es su capacidad para sobrevivir; la segunda es el hecho de que no se los puede definir en el marco de las oposiciones binarias típicas de las culturas occidentales. Por dar un ejemplo de las tribus del sudoeste de los Estados Unidos, es imposible decir si el Coyote es un animal o un ser humano (este es el primer par binario que se quiebra: ser humano vs. animal) porque en realidad es ambas cosas, además de una criatura sagrada. Es un ser que atraviesa la frontera vida/muerte (segundo par binario) constantemente y en eso consiste su capacidad de supervivencia. Es joven pero también es viejo. Pero sobre todo, es imposible decir si es bueno o malo y este es el par binario principal que quiebra esta figura. Los tricksters son capaces de los actos más insoportables, inmorales y desagradables pero cuando llevan a cabo esos actos, el resultado para la comunidad es siempre positivo.

Un ejemplo de esa aparente paradoja[6] es lo que sucede con una de las muchas encarnaciones de Coyote en un cuento contemporáneo de Leslie Marmon Silko, "Coyote Has a Full House in his Hand".[7] En el cuento, el protagonista es claramente un ser humano: solamente el título lo identifica como trickster. Es un hombre perezoso, abusivo, celoso que quiere vengarse de un hombre de otro pueblo que le quitó la novia. Hay que aclarar que, en realidad, él no quería a esa mujer porque ella lo obligaba a trabajar, es decir, que su venganza no está basada en ningún sentimiento de amor.

La venganza lo lleva al pueblo vecino, a casa de una mujer. No tiene un plan muy exacto; al contario, lo que hace le va surgiendo mientras lo lleva a cabo, mágicamente, lo cual lo define como trickster y como ser sagrado. Así, por impulso, se presenta como *Medicine Man* (curador), con lo

cual, la mujer del otro pueblo lo atiende bien, le da de comer y finalmente le pide que cure a una tía enferma. La ceremonia que el protagonista inventa para la curación no parece muy sagrada, al menos, no lo sería desde un concepto occidental de la religión: él la está pensando mientras la dice. Sin embargo, una vez que inventa las reglas (nuevamente, le llegan desde algún lugar extraño que él desconoce y que tiene que ver con su calidad de "sagrado"), las obedece a raja tabla.

Pide a todos los hombres que se vayan del pueblo y a las mujeres que hagan una larga fila frente a él, que está sentado en el suelo junto al hogar. Después, él se frota las manos de ceniza y manosea cuidadosamente las piernas de todas, una tras otra, desde las chicas de quince hasta las viejas de más de sesenta. Cuando llega la primera vieja, lamenta profundamente no haber puesto un límite de edad, pero cumple con lo que dijo que haría: manosea a las viejas de todos modos.

Hasta aquí, este hombre es un aprovechado que quiere toquetear a todas las mujeres del pueblo sin que nadie se atreva a criticarlo. Pero cuando toca a la vieja tía enferma, se da cuenta de que está curada. Así, su acto —claramente un abuso de las mujeres y del pueblo todo por razones egoístas—, aparentemente muy "malo", se convierte en "bueno" para la comunidad de la que se vengó y para la suya propia, ya que desde ese punto de vista, su acto venga el hecho de que un hombre de otra comunidad "se hubiera llevado" a una mujer.

Una visión del mundo capaz de crear figuras como esa y como todos los tricksters amerindios —figuras que la cultura pop WASP copió mal, en dibujos animados como el coyote y el correcaminos, Bugs Bunny, el pato Lucas y muchos otros —, funciona rechazando las oposiciones binarias. El resultado es una desjerarquización del ser humano, que deja de estar en el centro del planeta. Para estas culturas, los animales, plantas y la tierra misma tienen por lo menos el mismo valor que los humanos y forman parte del mismo círculo vital. En segundo lugar, aquí hay una crítica profunda a la división del mundo en "bueno versus malo".

La figura geométrica esencial de estas visiones del mundo es el círculo (por oposición al cuadrado y el rectángulo)[8] y el número esencial es el 4, por las cuatro direcciones (norte, sur, este, oeste) que marcan el lugar de pertenencia de las personas (humanas o no) en el mundo porque los humanos no son las únicas personas del mundo.[9] El círculo se presenta en las casas, las ceremonias, las representaciones del mundo, las estructuras literarias y las de la filosofía de vida. El 4 se repite constantemente en muchas de estas obras.

Aquí, el individuo —cuyos límites, en la cultura occidental, son su propio cuerpo, su piel— no existe porque es inconcebible sin su grupo de pertenencia (un clan o familia extendida en la mayoría de los casos, muy raramente una familia nuclear) que incluye a su tribu o grupo social y su lugar de origen, su tierra específica con accidentes geográficos, clima, fauna y flora.

En estas literaturas y películas, el viaje no se concibe como deporte o diversión. Es impensable abandonar la tierra propia si no se hace para algún objetivo concreto o dentro de sus propios límites. Ese rasgo cultural se opone completamente al nomadismo constante de los estadounidenses blancos, que nacen en una ciudad y se van a otra apenas cumplen dieciocho años, dejando atrás la familia (nuclear, no extendida) en la que vivieron hasta ese momento y a la que no vuelven a ver excepto en ocasiones anuales como las fiestas de Navidad, Año Nuevo o Día de Acción de Gracias.

Al contrario, las raíces de las tribus son geográficas. Por lo tanto, también lo son las de los personajes de las novelas, poemas, películas y obras de teatro, salvo algunas excepciones como la de Gerard Vizenor, cuyas obras convierten esto en una construcción filosófica y simbólica en lugar de concreta. Como explica Vine Deloria Jr. en *God is Red*, las religiones de las tribus de los Estados Unidos no buscaban la conversión de otros ni creían ser las únicas que tenían algo así como la lectura verdadera del mundo porque todas ellas exigen una vida consciente de cierta montaña, cierto río, cierto paisaje particular y por lo tanto, serían

absurdas en cualquier otro sitio. Así, la religión judeo cristiana —que depende de un esquema temporal, una línea de tiempo en la que hay un principio (la Creación); un clímax, para los cristianos (la vida de Cristo), y un final (el Apocalipsis), y aunque tiene un espacio en el que transcurre, un escenario, puede practicarse en cualquier lugar del planeta— se opone por completo a las religiones espaciales de las tribus, en las que el tiempo es circular y lo verdaderamente importante es el lugar en el que se practican.

La circularidad de la cultura también deriva de una visión del mundo en la que el binarismo es imposible: una persona completa no es nunca ni vieja ni joven, ni mujer ni hombre, es todo eso al mismo tiempo; las fronteras entre vida y muerte no son permanentes y los muertos permanecen en este planeta (nuevamente, hay variaciones según la tribu). Después de la muerte, no se van a otro lugar diferente. Es decir, que todo está conectado, no hay fragmentación posible: el planeta es uno solo.

Las consecuencias son muchas. Entre otras, podría nombrarse, en primer lugar, la desaparición de la oposición entre lo que Occidente llamaría realismo o planteamiento “verosímil” y lo mágico o fantástico,[10] y en segundo, el rechazo del fragmentarismo, tan típico del posmodernismo literario. Como concepción del mundo, para estos autores, el fragmentarismo es una perturbación de la percepción, una enfermedad que puede condenar el planeta a la destrucción.

Esa diferencia cultural produce variaciones interesantísimas en la estructura de los géneros occidentales. Las editoriales siguen usando palabras como “novela”, “cuento”, “poesía” para clasificar las obras en las tapas. Sin embargo, en gran parte de los casos, se aplica la palabra a algo que no es la típica novela burguesa que nació en Europa en la modernidad.

Al contrario, estas “novelas” tienen características completamente diferentes. Por ejemplo, no diferencian entre “foreground” (foco principal) y “background” (ambientación). Muchas veces, la ambientación es tan importante como los personajes y el protagonista no existe

como tal. Hay novelas amerindias en las que aparecen poemas, teatro, cartas, documentos científicos, colecciones de fotografías, dibujos, etc. Y, en el caso de la poesía, una supuesta colección de poemas puede ser, en realidad, un trabajo que debe leerse en conjunto, como un todo.

Por otra parte, las literaturas amerindias estadounidenses provienen del mestizaje cultural de la cultura europea inglesa que conquistó América del Norte y las culturas aborígenes, la mayoría de las cuales se sostenía en la transmisión oral. En consecuencia, la oralidad y la narración oral de historias ocupan un lugar destacado en estas producciones artísticas escritas, y ese lugar está marcado también por una concepción muy alejada de la occidental sobre la literatura misma. A pesar de la influencia que tiene la cultura estadounidense en estos autores y directores —se trata de personas que pasaron por el sistema educativo estadounidense primario y secundario y muchas de ellas por las universidades—, la cultura oral de fondo está muy presente en sus obras y es la que aporta un concepto de “narración”, “literatura” o “cine” que nada tiene que ver con el concepto del “arte por el arte” europeo o el “arte lúdico” posmoderno, para los cuales un texto o una película no tienen relación alguna con la realidad extratextual o extracinematográfica, y no hay que buscar lecturas que tengan en cuenta esa realidad. Para estos autores, directores y actores, en cambio, la actividad artística tiene una relación directa con la vida *fuera* del arte porque la representación (visual o lingüística) modifica la realidad y puede cambiarla. Por lo tanto, la literatura y el cine son parte de la lucha por la conservación de los valores y las visiones del mundo de sus antepasados, visiones del mundo que se conciben como útiles para el mundo y, por lo tanto, decididamente mejores que la occidental. Por otra parte, la importancia de la oralidad hace que siempre se trate de quebrar la relación entre oralidad y escritura. Por eso, existe en Latinoamérica la palabra “oralitura”, inventada por el poeta mapuche Elicura Chihuailaf, que en una entrevista del diario *El siglo* la define de la siguiente manera: “La oralitura es escribir a orillas de la oralidad, a orillas del pensamiento de nuestros mayores y, a través de ellos, de nuestros antepasados… Todo

ello brota de una concepción de tiempo circular: somos presente porque somos pasado (tenemos memoria) y por eso somos futuro”.[11]

Cuando, en marzo de 2010, hice tres entrevistas a autores amerindios en el NALS (Native American Literature Symposium), el tema ocupó un tiempo considerable en dos de ellas y apareció también (aunque menos) en la tercera. Tanto Gordon Henry (ojibwa) como Simon Ortiz (acoma pueblo) hablaban de algo muy semejante a la “oralitura” aunque no utilizaran esa palabra.

En la entrevista, Gordon Henry cuenta cómo el sistema de escuelas pupilas arrancó a toda una generación de su propia cultura, le prohibió el uso de la lengua nativa y le impidió conocer historias que se transmitían oralmente porque la separó durante años de sus familias. En su caso en particular, dice, él necesita oír las historias de su pueblo para escribir pero tuvo que trabajar mucho para volver a ellas. No fue fácil.

Parte del proceso para resolver la tensión entre lo oral y lo escrito es el acercamiento a los “mayores” o “elders”: “Muchos escritores como yo”, dice Henry, “hicieron una serie de entrevistas con los viejos que sabían las historias y los escucharon contarlas y los escritores tratan de escribir las historias lo mejor que pueden… yo transcribía todo, sílaba por sílaba, aunque el hombre repitiera las cosas cien veces y lo hacía para tener un sentido del lenguaje”. Esas repeticiones podían hacer creer que el orador “no es inteligente pero cuando uno escucha realmente, dice cosas que te vuelan la cabeza; así que yo trato de entender cómo funciona eso”.[12]

Es por esa cercanía buscada con lo oral que Gordon Henry escribe novelas extraordinarias como *The Light People*,[13] en las que, por ejemplo, en un momento dado, un personaje abre un libro en una biblioteca y lee, lo que está escrito aparece citado en la novela y después, la acción vuelve a quedar *fuera* del libro pero es imposible rastrear el momento en que se pasó del libro a la vida fuera del libro. Está completamente borrado. Lo escrito tiene una continuidad absoluta con lo que hay fuera de la escritura y así, se anula

por completo el par binario “literatura vs. realidad”. Para Henry, eso es típico de la “tradición oral, como que una noche una abuela o un abuelo cuentan una historia y tal vez sigan la noche siguiente o dos noches después, y así, eso hace la estructura de mi libro, primero una persona toma la historia, después otra y después la historia se vuelve a retomar más tarde en distintos medios”. Borrar la frontera entre libro y realidad, me dijo, es para que se note que lo escrito y lo oral “fluyen uno en el otro”.

Simon Ortiz, una generación mayor que Gordon Henry, es uno de los más grandes poetas amerindios en los Estados Unidos. En la charla conmigo, que fue muy larga, cada vez que quería decir algo particularmente unido a la visión ácoma del mundo, pasaba a su idioma nativo y después traducía con cuidado, pensando mucho. Cuando le pregunté sobre su uso del inglés, me dijo que lo usaba porque el sistema de escuelas pupilas había destruido las lenguas nativas y no le quedaba más remedio, pero que sabía que “tenemos que ser muy cuidadosos cuando usamos el inglés. Porque el inglés es una forma de expresión muy…, muy centrada en sí misma. Y cuando usamos ese tipo de lenguaje, tenemos que estar convencidos de nuestro propio ser, porque venimos de otro lenguaje y otra filosofía. Tenemos que insistir en nuestro propio sistema de creencias. En que estamos ligados a la tierra, a la cultura de una comunidad”. Parte de la diferencia tiene que ver con la centralidad de la oralidad en el acoma y la escritura en el inglés.

“La escritura es un dispositivo muy reciente de comunicación humana”, dice Ortiz, “pero viene de la tradición oral, ¿se entiende? La tradición oral precede a la escritura y por lo tanto, el lenguaje debería ser siempre parte del movimiento de la vida de uno, de la energía, del espíritu de la vida, y la escritura como un crecimiento que viene de ahí, una energía que proviene de la energía del lenguaje *oral*”. Simon reconoce perfectamente la forma en que las civilizaciones que él llama “colonizadoras” ponen a la escritura en “una jerarquía elevada, como en una posición superior” y no cree “que debería ponérsela como superior frente a la inferioridad de otros tipos de comunicaciones”.

Por eso, las obras de estos autores tiende a referir a lo oral, a la oralitura que conocieron y conocen los pueblos de donde provienen.

Si se cree que la narración de historias modifica el mundo, que hay un nexo no arbitrario entre significante y significado, tiene sentido decir que la mayor parte de estas obras está concebida como una ceremonia oral y grupal, no como producto de un artista que se comunica con su público a través de la mediación de objetos culturales como los libros y las películas y en una relación de uno (escritor) a uno (lector).

En el caso de los escritores amerindios, la lucha contra la calidad de "escrito" del texto es permanente. Para dar solo un ejemplo, Leslie Marmon Silko, una de las autoras más reconocidas del corpus, afirma en casi todas las entrevistas que ella querría contar sus historias oralmente, sobre todo porque la narración oral preserva los cambios constantes de la historia y la participación de la audiencia, es decir, la interacción entre narrador y público: "I really think that that's wonderful, interacting directly like that, even having another storyteller there who might be trying to catch you on to something, which of course means you get to catch them, if you can, with the people there (…) I really think that to me the real, the ultimate moment, is when you have a couple of storytellers and a really engaged, respectful audience" (146).[14] Como la mayoría de estos autores, Silko trata de repetir o recuperar parte de esa ceremonia en la escritura y eso modifica su manera de narrar, la estructura y el planteamiento general de sus novelas.

Estos autores suelen narrar historias que, de algún modo, se repiten, del mismo modo que la cultura occidental masculina repite, por ejemplo, la historia de la "educación del héroe" individual y de su iniciación, transformándola y adaptándola a ambientaciones diferentes, diferentes puntos de vista, opiniones políticas y visiones de la literatura o el cine en general. La historia más repetida en este grupo de libros y películas es la del regreso a casa. No es la historia de un personaje solo sino de un grupo amenazado por la cultura que lo rodea y que al mismo tiempo lo domina y lo explota.

El grupo necesita recuperar a sus miembros para hacerse fuerte y defender su forma de vida a partir de esa fuerza. Así, personajes como Tayo en *Ceremony* de Leslie Marmon Silko, Abel en *House Made of Dawn* de Nathaniel Scott Momaday, Johnny en *Watermelon Nights* de Greg Sarris, el fotógrafo de la novela *Medicine River* de Thomas King y el fotógrafo de la película del mismo nombre vuelven a su tribu después de experimentar la vida en el centro de Occidente como una pesadilla. Ese regreso es positivo, es una "curación" —explícitamente en las primeras dos novelas, implícitamente en las otras—, tanto para los personajes individuales como para el grupo, y es un proceso costoso y complejo que N. Scott Momaday define de este modo: "(Abel) is an important figure in the whole history of the American experience in this country. It represents such a dislocation in the psyche in our time. Almost no Indian of my generation or of Abel's generation escaped that dislocation, that sense of having to deal immediately with, not only with the traditional world but with other world which was placed over the traditional world so abruptly and with great violence" (94).[15]

Esos personajes son paradigmáticos del *caminar dos mundos* de estas historias y el viaje de regreso representa la entrada obligada de estas culturas a la cultura occidental y el esfuerzo de los personajes y de los artistas y el arte mismo por volver en parte al mundo tribal que se abandonó.[16]

Para contar esa historia y sus variaciones y renacimientos, los autores y directores de cine, incluso los pintores en algunos casos, apelan a técnicas y estructuras que la literatura WASP desconoce, además de subvertir, como querría Silko, la idea que la cultura estadounidense es una sola. Desde un idioma que en un principio, era el de la conquista (el inglés), estas historias explican una forma nada anglosajona de ver y tratar el mundo. Y como se trata de literatura y cine políticos en el sentido más amplio de la palabra, las historias suelen ofrecer un camino de salida, una solución al estado de cosas, una esperanza. Esa es la razón por la que la mayoría tiene finales con cierta apertura, finales más o menos felices cuyo signo político es el

contrario del que tienen las películas de final feliz del Hollywood tradicional y comercial.[17]

En gran parte de los casos, la apropiación inversa del idioma y los esquemas culturales tiene un resultado concreto: si bien están dirigidos a todo público, los textos y películas de este corpus y otros de autores de estos grupos privilegian y dan mayor poder a los lectores de las comunidades indígenas. Eso no es nuevo. La literatura producida en una comunidad que comparte la visión del mundo del autor o autora siempre toma a esa comunidad como lectora primaria y para comunicarse con otras comunidades necesita de diversos intermediarios (por ejemplo, las traducciones o las notas al pie de ediciones anotadas para explicar cápsulas culturales cuyo significado se desconoce en otras culturas). Sin embargo, en estos pueblos, que siguen sufriendo colonización,[18] no es del todo frecuente que se intente ayudar a los lectores no tribales. En general, frente a sus propias culturas, estos autores, directores y guionistas adoptan una de dos actitudes: las describen superficialmente porque las visiones del mundo exigen que no se revelen ciertos detalles, o las describen sin explicarlas y dejan que los lectores se vaya acercando desde afuera, sin demasiada ayuda. Solamente algunos pocos hacen gala de actitudes didácticas, explicaciones al estilo de los documentales antropológicos.[19] Por lo tanto, los lectores blancos, que leen desde un marco conceptual diferente al de la narración, suelen tener dificultades para comprender. Probablemente, es imposible atravesar completamente la barrera cultural pero esa barrera importa menos cuando hay estudio y contacto de por medio. Este libro intenta analizar algunas de estas historias desde el punto de vista de una lectora no amerindia pero sí alejada en visión del mundo del centro de poder estadounidense, a partir de conocimientos adquiridos a lo largo de muchos años de estudio y de contacto con autores amerindios estadounidenses.

Caminar dos mundos está dividido en cuatro partes. La primera analiza temas generales que pueden rastrearse en gran parte del corpus. La segunda aborda obras literarias específicas. La tercera analiza narraciones de ficción en cine,

tanto de los blancos sobre los amerindios como de ellos sobre sí mismos. Finalmente, la cuarta parte reúne las temáticas y motivos más importantes de los análisis anteriores y ejemplifica en obras específicas la forma en que el corpus ofrece una solución al estado de cosas a través de una visión holística y comunitaria de la vida.

Dada la tendencia de la crítica posmoderna estadounidense a acentuar lo pequeño y lo fragmentario, cabe aclarar que aunque, en un apéndice, se indicará la filiación tribal de todos los autores que se nombran y analizan en el trabajo, no es mi intención hacer análisis antropológicos, etnológicos ni sociológico de las tribus a las que pertenecen.

---

[1] Joy Harjo y Gloria Bird, ed., *Reinventing the Enemy´s Language. Contemporary Native Women´s Writing of North America*, Norton: New York, 1997. Ver un análisis más detallado en el capítulo 2.

[2] Los géneros occidentales no son demasiado pertinentes en una lectura de estos autores, ya que los redefinen de una forma tan amplia que se desdibuja el concepto básico de palabras como novela, cuento, poesía.

[3] Llamo "apropiación" a la utilización que hace la cultura dominante de los recursos, económicos, culturales, humanos, de la cultura o culturas que ha dominado y "apropiación inversa" al movimiento contrario: cuando una cultura dominada toma recursos de todo tipo del grupo victorioso y los usa en su propio beneficio. Estos conceptos reciben diferentes nombres en diferentes bibliografías. Estos son los más claros desde mi punto de vista.

[4] Para el concepto de "visión del mundo", ver Lucien Goldmann, *Para una sociología de la novela*, Madrid: Ciencia Nueva, 1967.

[5] Paula Gunn Allen, *Studies in American Indian Literature: Critical Essays and Course Designs*, New York: MLA, 1983; Paula Gunn Allen, *The Sacred Hoop*, Boston: Beacon Press, 1986; Louis Owens, *Other Destinies, Understanding the American Indian Novel*, Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1992; Vine Deloria, Jr., *Custer Died for Your Sins*, New York: 1970, y *God is Red*, New York: Laurel, 1973.

[6] La paradoja es tal dentro del pensamiento binario occidental, por supuesto.

[7] Leslie Marmon Silko, “Coyote Has a Full House in His Hand”, *Storyteller*, New York: Arcade, 1981, págs. 257-268.

[8] Ver James Nischke, *Circle, Consciousness and Culture*, Arizona: Navajo Community College Press, 1984.

[9] Para el concepto de “persona”, ver el clásico de A. Irving Hallowell, “Ojibwa Ontology, Behaviour, and World View”, *Culture in History: Essays in Honor of Paul Radin*, ed. Stanley Diamond, New York: Columbia University Press, 1960.

[10] De ahí una cierta cercanía entre estas novelas, cuentos, películas y el llamado realismo mágico, planteado como un oxímoron que no sería tal en las visiones amerindias del mundo.

[11] La entrevista puede encontrarse en http://estocolmo. Se/ cultura/literatura_agosto003.htm

[12] Todas las citas pertenecen a entrevistas que pasarán al Archivo de Historia Oral de la Facultad de Filosofía y Letras apenas se termine la traducción.

[13] Gordon Henry, *The Light People*, Oklahoma: Oklahoma University Press, 1994.

[14] Realmente creo que es maravilloso interactuar directamente de esa forma, incluso tener a otro narrador de historias que tal vez esté tratando de encontrarle algún error a una, lo cual significa por supuesto que una tiene que encontrar esos errores, si una puede, ahí mismo, con la gente presente. (...) Yo creo que el momento último es cuando hay un par de narradores de historias presentes, además de un público realmente comprometido, respetuoso.

[15] Abel es una figura importante en la historia completa de la experiencia estadounidense en este país. Representa una dislocación en la psiquis de nuestro tiempo. Casi ningún indio de mi generación o de la generación de Abel escapó a esa dislocación, ese sentido de tener que manejar inmediatamente no solo el mundo tradicional sino otro mundo que colocaron sobre el mundo tradicional tan abruptamente y con enorme violencia.

[16] Hay estudios permanentes sobre la “vuelta a casa”, desde los libros canónicos que se enumeran en una nota al pie anterior hasta el estudio de William Bevis “Native American Novels: Homing In”, *Recovering the Word: Essays on Native American Literature*, ed. Brian Swann and Arnold Krupat, Berkeley: University of California Press, 1987, págs. 580-620.

[17] Para la cuestión de los finales felices, ver mi artículo “Dos significados políticos para el final feliz: Hollywood contra cine de minorías” *Taller* 4.12 (noviembre, 1999): 113-123.

[18] Las tribus amerindias no llegaron nunca al poscolonialismo: sus tierras siguen ocupadas por europeos o sus descendientes.

[19] El odio contra las apropiaciones de la antropología es un lugar común en muchos de estos textos y películas. Tal vez las dos representaciones más exactas de ese odio y sus razones estén en *The Light People* de Gordon Henry (Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1995) y en *Ghost Singer* de Anne Lee Walters (Oklahoma: Northland Publishing, 1988).

1

Puntos de contacto

Los guías indios en la ficción y el cine estadounidenses de los últimos tiempos

En las formulaciones originales del mito de la frontera estadounidense, tal como se dio desde la conquista hasta el siglo XIX, el guía indio era miembro de la “tribu buena”, es decir, de la tribu resignada al triunfo del “progreso” y el hombre blanco, y a su propia desaparición. Ese guía —Uncas y su padre en *El último mohicanos* de James Fenimore Cooper (1850), entre incontables ejemplos— era el típico compañero del héroe blanco y moría para salvarle la vida. Así, el guía transmitía el “know how” del continente americano a los recién venidos de Europa y los nombraba sus herederos para después desaparecer y dejar paso al progreso, convirtiéndose en la figura romántica del “vanishing American”.

Según Leslie Fiedler in *The Return of the Vanishing American*, esa visión del indio cambió con el nuevo western de la década de 1960, en libros (y después, películas) como *Someone Flew over the Cuckoo’s Nest* de Ken Kesey.[1] En la novela, el guía indio es el narrador y por lo tanto tiene el poder de la palabra. Él es quien cuenta y por esa razón, está bastante lejos de la posición de Tonto en la historieta y después serie televisiva, *El llanero solitario*.[2] Tanto en el libro de Kesey como en la película —que en Argentina se vio con el nombre de *Atrapado sin salida*—, el esquema de supervivencia se revierte y el que muere es el héroe blanco. Sin embargo, se mantienen intactas las ideas del western. Por otra parte, hay razones históricas para este cambio, pues, como señala Leslie Fiedler, el indio era un icono para la cultura hippie y el peso de esa cultura puede verse con claridad en estas reconstrucciones que lo recuperan y consideran un superviviente.

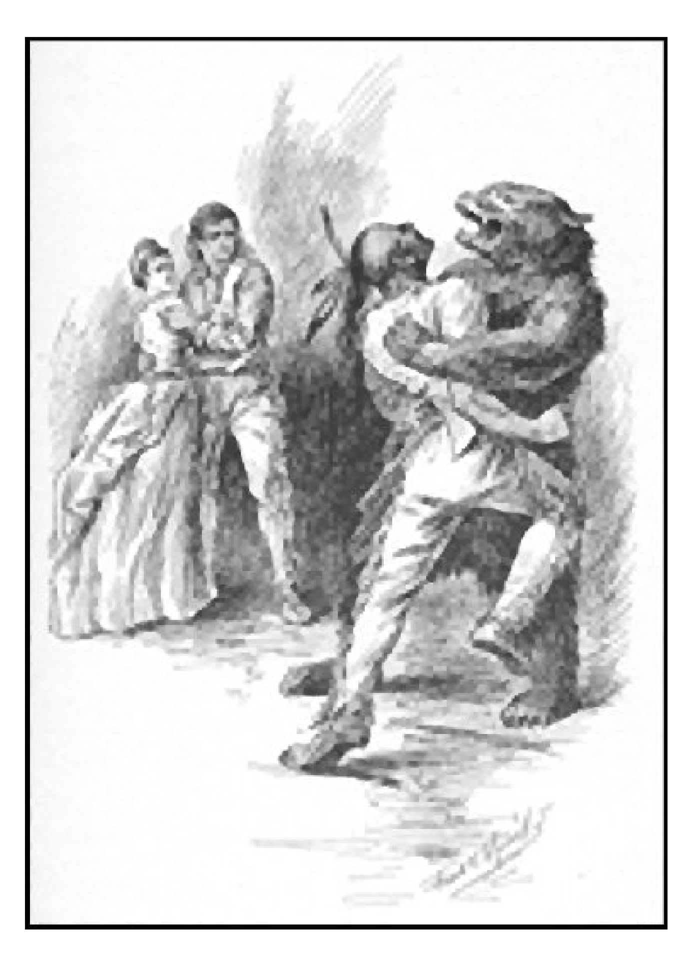


Ilustración de *The Last of the Mohicans*
Frank T Merrill, 1896

En la década de 1990, una película excelente, rodada en blanco y negro, continúa con esa reformulación: *Dead Man* de Jim Jarmusch.[3] En ella, Gary Farmer es el guía indio en una historia muy extraña que reformula el vínculo entre Leatherstocking, el héroe de Cooper, y los guías de las cuatro novelas que lo tienen por protagonista. Excepto en el final, que se vuelve convencional, la historia que cuenta Jarmusch es una representación provocativa de la relación entre los blancos y los amerindios desde un punto de vista blanco. En el desenlace, que no consigue desprenderse del todo del esquema original del western, el guía —Gary Farmer—sigue

siendo un instrumento para la iluminación del hombre blanco aunque aquí esa iluminación le sirva solamente para saber morir como corresponde.[4]

En películas y novelas dirigidas por indios, en cambio, el guía sufre una transformación completa y se apoya en un mito completamente distinto. Los guías indios en las historias que narran películas como *Medicine River*[5] o *Powwow Highway*,[6] o novelas como *Medicine River, Almanac of the Dead* o *Tracks,* por dar unos pocos ejemplos solamente, no guían a ningún blanco, sino que llevan a otros indios en el viaje de regreso hacia el lado *amerindio* de la frontera. No guían a conquistadores hacia las tierras que ellos quieren dominar sino a los hijos perdidos de la tribu hacia el calor de sus comunidades, que los necesitan.

El esquema tiene variaciones. Por ejemplo, en películas como *Clear Cut*[7] y en algunos fragmentos de *Almanac of the Dead,* se brinda algo de enseñanza de vida a los blancos pero las clases de los guías son muy violentas, crueles inclusive. Lo único que comparten esos guías con los de Cooper o Jarmusch es su habilidad para moverse a ambos lados de la frontera. Algunos son tricksters, otros no; todos son poderosos.

En *Medicine River* y *Powwow Highway*, las novelas y los films, hay un guía que lleva a miembros de la comunidad de vuelta a la reservación. En este caso (y en otros como él), el trabajo de los guías es sobre todo cultural: tienen que borrar de la mente de los indios que guían el sueño americano, es decir, el ideal estadounidense de éxito y fama, y volver a enseñarles los valores de la tribu. En ambos casos, el viaje de vuelta (real en *Powwow Highway*, simbólico en *Medicine River*) es un proceso complejo en el que el personaje al que ellos guían sufre ataques, humillaciones y abusos emocionales, bromas pesadas incluso, pero termina volviendo a la identidad india, que es la que le corresponde. Así, un indio (o una india) que se había vuelto culturalmente blanco y se sentía dividido, desgarrado entre dos mundos, entiende por fin su calidad de mestizo y de indio, y por lo tanto, aunque sigue viviendo en dos mundos, sabe que la cultura que debe dominar en esa mezcla es la de las tribus.

Tracks de Louise Erdrich repite esa historia básica. El guía indio aquí es Nanapush, uno de los dos narradores de la novela y personaje repetido en muchas de las novelas de la autora ojibwa. La rescatada es una niña, arrastrada a una escuela de pupilos por las autoridades[8] a la que Nanapush consigue traer de vuelta de la única forma posible: cruzando la frontera hacia el mundo WASP y convirtiéndose en guía.

Para vencer a la ley de los blancos, Nanapush se hace abogado: "To become a bureaucrat myself was the only way that I could wade through the letters, the reports, the only place where I could find a ledge to kneel on, to reach through the loophole and draw you home. Against all the gossip, the pursed lips, the laughter, I produced papers from the church records to prove I was your father, the one who had the right to say where you went to school and that you should come home".[9] Aquí, en una inversión del guía de Cooper, es el indio el que aprende el *know how* del blanco y lo utiliza como herramienta para salvar a los suyos de la sociedad colonizadora. En la novela de la escritora blanca Barbara Kingsolver, *Pigs in Heaven*,[10] sucede exactamente lo mismo aunque ahí —tal vez porque la autora es blanca—, hay un deseo y un tono didácticos en la novela, ambos ausentes en Erdrich.

En algunos fragmentos de *Almanac of the Dead* de Leslie M. Silko y en *Clearcut*, aparece otra clase de guías indios. Estos personajes no son indios que rescatan indios en el mundo del blanco sino indios que enseñan algo a los blancos La enseñanza es dura. Tanto la novela de Silko como la película de Bugiaski fueron muy polémicas. Muchos críticos que habían defendido en el cine películas como *Medicine River* y *Powwow Highway* y, en la literatura, las novelas anteriores de Silko atacaron a *Clear Cut* y *Almanac of the Dead* porque ambas defienden el uso de la violencia en la lucha contra las fuerzas y los intereses de los blancos.

Esa reacción de la crítica WASP es lógica. El primer tipo de guía indio (el indio que rescata a otros indios) está relacionado con la identidad interna del grupo dominado (las tribus) y por lo tanto, desde el "progresismo", es fácil apoyar el arte que lo pone en el centro. Esas narraciones

rechazan explícitamente la llamada “forma de vida estadounidense” pero es fácil hacer una separación falsa entre el tema siempre peligroso de la conquista y el genocidio de las tribus indias en los Estados Unidos por un lado, y por otro el problema grave de la violencia como medio de imponer la ley.[11] Las historias de *Clearcut* y *Almanac*, en cambio, acusan directamente a los blancos y la acusación está llena de rabia y por lo tanto, es difícil de digerir, olvidar, borrar o aceptar.

En *Clearcut*, Arthur (Graham Greene) es el guía amerindio. Se reconoce como tal antes de matar a un policía racista. En la escena en que se da esa autodefinición (una escena llena de violencia), Arthur resume la propuesta de la película: “The Indian guide was supposed to be dead, eh?” (Se supone que el guía indio tenía que estar muerto, ¿no es cierto?), dice. El comentario es una parodia del estereotipo de Tonto en el western, incluyendo el último de los mohicanos en las novelas de Cooper, en las que el guía indio moría para salvar al blanco. Aquí, en cambio, es un blanco el que muere.

Arthur es “guía” de Maguire, el abogado blanco que, cuando empieza la película acaba de fracasar en su intento por defender la tierra de la tribu en un juicio contra el dueño de una fábrica. La tribu llama a Maguire “el hombre que habla por nosotros”. Maguire también es guía para los indios en el mundo de la ley (como Nanapush en *Tracks*), pero es un mal guía porque el mundo de la ley no permite el triunfo de la tribu. Como la tribu pierde el juicio, las primeras imágenes del film muestran a las grandes máquinas de la compañía asesinando a los árboles. Arthur enseña al abogado que la violencia que él ejerce como guía indio cuando mata al racista no es nada frente a la de las máquinas. Antes de empezar el viaje al que va a arrastrar al abogado blanco, Arthur celebra una ceremonia amerindia y el abogado sueña sobre la rabia que siente por haber perdido el juicio en nombre de la tribu. El viaje es la forma que tiene Arthur de enseñarle que esa cólera por la muerte de los árboles es una fuerza poderosa y, a veces, mejor herramienta para defender la tierra que la ley del blanco.

Una de las maneras de leer la película es interpretarla como una terrible ceremonia de curación. Como siempre en estas visiones del mundo, la curación no funciona para un personaje o un individuo, sino para la comunidad. Aquí, la tierra está enferma (las primeras escenas muestran montañas enteras destruidas por las máquinas); la tribu está enferma (la tristeza de los manifestantes indios contra las máquinas es más que evidente); y el abogado blanco de la tribu está enfermo porque no pudo detener la muerte de los árboles con la ley que confundió con la verdadera justicia.

El guía amerindio enseña a ese hombre que la ley del blanco no sirve para pelear a favor de la tierra. La ley, heredada de Europa y defensora de los intereses económicos de las empresas, no está interesada en esa tarea. Hay que elegir otros caminos. En la última escena, después del viaje con el guía, Maguire rechaza el maletín de abogado que había perdido y que tanto buscaba al principio. "No, thank you, I don't need it anymore now" (No, gracias, ahora ya no lo necesito), le dice a la nenita (heredera de Arthur en los símbolos) que se lo alcanza.

No todos los blancos están capacitados para aprender de los guías. Para Bud Rickets, dueño de la compañía que mata los árboles, también secuestrado por Arthur, el viaje no es una lección: él no puede aprender nada, está totalmente ciego a ciertas realidades. En una escena perfecta, Arthur le muestra la tierra herida, agonizante, desde un acantilado y le pregunta: "Do you see?", y Bud dice, dos veces con toda sinceridad: "No" (¿Ve usted? // No). Para Bud, la redención es imposible. Solo le queda el castigo pero el castigo seguramente aumentará su egoísmo, típico de los que defienden el modelo europeo de sociedad. Sin embargo, como dicen el abogado y el mayor (elder) de la tribu al final, para que haya curación, "someone has to pay", alguien tiene que pagar (por la muerte de los árboles).

Arthur es guía pero no actúa solo, pues proviene de una visión comunitaria del mundo así que no es un justiciero solitario. Al contrario, trabaja para la tribu, representada por el mayor y después por la nena (la presencia de representantes de viejos, niños y adultos es constante en las

ceremonias, la literatura y el cine amerindios).

Para Maguire, el abogado, el viaje es enseñanza pura y por eso, él no es el mismo al final de la película. Al principio, dice: “Violence will accomplish nothing”. La respuesta burlona de Arthur es: “Now, who are you lying to?” (La violencia no consigue nada.// Vamos, ¿a quién le está mintiendo?). Al final, en cambio, Maguire entiende que su aferrarse a la ley que lo traicionó es una forma de mentirse a sí mismo y que cuando se decía “no soy violento”, eso también era mentira. En las últimas escenas, Maguire ataca a Arthur cuando lo siente necesario pero al mismo tiempo, decide actuar fuera de la ley para detener la muerte de los árboles. Arthur desaparece bajo el agua, tal vez muerto, tal vez no. Podría decirse que Maguire lo mata pero es evidente en las tomas y las imágenes que la muerte —si es que realmente lo es— es más bien algo que Arthur elige para sí mismo.

Clear Cut es una película violenta pero no por la violencia que ejerce Arthur. El guión marca constantemente que la violencia real está en otra parte y que los actos de Arthur son una forma de resistencia. La violencia de Arthur contra Bud es nada comparada con la gran violencia ejercida por Bud y su empresa contra los amerindios y contra sus tierras y bosques. Por todos los blancos desde que llegaron al continente.

Para fijar esto en imágenes, el guión utiliza, por lo menos, dos niveles de expresión. En primer lugar, hay un paralelo visual entre la sangre humana y la savia de los árboles: la muerte de los árboles es tan terrible como la de los seres humanos y la muerte de los bosques es paralela al intento que hacen los blancos para extinguir a las tribus.[12] En segundo lugar, a nivel de los diálogos, hay referencias constantes. Por ejemplo, el momento en que Arthur, que está despellejando la piel de la pierna de Bob con el cuchillo, le dice al abogado que recuerde que el ejército de los blancos usaba los senos de las amerindias como blanco para prácticas de tiro.

El guía se lleva a un blanco, un abogado comprometido con las luchas amerindias, y le muestra el espanto que han

instaurado los blancos europeos en tierras americanas. Le obliga a ser testigo de lo que ese ataque significa para los amerindios y para las tierras también.

Arthur es guía pero está muy lejos de los guías románticos y resignados de Cooper: es cruel y decidido; no renuncia a su tierra ni se la entrega al blanco. Al contrario, como buen trickster, trata de provocar el conflicto. En una de las primeras escenas, se come la cabeza de una serpiente viva en un símbolo muy claro de la necesidad de violencia en ciertos casos desesperados.

Los guías de *Almanac of the Dead* se le parecen bastante pero, en esa gran novela, hay más variedad de guías que en *Clear Cut*. Por ejemplo, se mencionan los guías románticos a lo Cooper cuando el narrador/a habla de los guías apaches que guiaron al ejército en la larga lucha contra Gerónimo en la frontera entre México y los EEUU. La narración los llama traidores traicionados porque los blancos los enviaron a Florida como prisioneros con el hombre al que habían cazado, el hombre que ellos y los blancos creían que era Gerónimo (en la novela, los blancos nunca atrapan al verdadero Gerónimo): "The Apache scouts, those betrayers of their people, got loaded on that train too" (Los exploradores apaches, esos traidores de su pueblo, también terminaron cargados en el tren, 234). Entonces, en *Almanac*, una novela larguísima, hay guías estilo blanco pero los más comunes son los que se parecen a Arthur.

Cuando se discute la historia de Gerónimo, el narrador hace una pausa y reflexiona sobre la razón por la cual los blancos necesitan guías, la razón por la que se pierden con tanta facilidad en tierras amerindias. Silko relaciona la incapacidad blanca para situarse en el espacio con la forma en que piensan el lenguaje: "Europeans suffered a type of blindness to the world. To them a 'rock' was a 'rock' wherever they found it despite obvious differences (…) The Europeans, whether they spoke Spanish or English, could often be heard complaining in frightened tones that the hills and canyons looked the same to them, and they could not remember if the dark volcanic hills in the distance were the same dark hills they'd marched past hours earlier" (225).[13]

Como no pueden ir más allá de las palabras y sus palabras no definen el mundo como deberían, los blancos no consiguen entender la idea india de *lugar* (*place*) y eso los hace vulnerables. Nada más poderoso que un guía cuando la persona o personas a las que guía están perdidas. Eso es lo que aprende Alegría, la arquitecta mexicana que paga para que la “pasen” a los EEUU a través del desierto y queda a merced de los guías indios. Hasta Mario, el organizador del viaje al norte, reconoce la importancia de los guías en la operación: “No one (but them) knew the desert better” (Nadie conocía mejor el desierto, 671), dice.

En la travesía, los guías amerindios caminan cada vez a mayor velocidad y abandonan al grupo. Perdidos en las sierras, sin idea de “lugar”, sin capacidad para distinguir una roca de otra, los blancos no saben siquiera cómo protegerse de la fuerza del sol. Mueren todos, menos Alegría. En la caminata, ella, que tiene sangre amerindia y no ha olvidado del todo, usa lo que sabe sobre el clima, el desierto y ella misma para sobrevivir. En ese proceso, se vuelve más mexicana, más aborigen.

Había hecho el viaje para cruzar los Estados Unidos pero mientras camina, piensa en la sed como uno de los métodos de tortura de la CIA y lentamente su país, México, se va convirtiendo en su hogar y vuelve a querer estar en ese suelo. La rescata un grupo de monjas mexicanas. Así, en la novela, su amor al dinero, al lujo y al “sueño americano” la hacen vulnerable frente a los guías amerindios. Cuando ellos la abandonan, ella aprende a valorar sus raíces y a volver a ellas.

Otro guía de ese tipo es Tacho, chofer de Menardo, marido de Alegría. Tacho guía a ese mexicano poderoso y cruel hacia una muerte merecida. Para matarlo, utiliza su profundo conocimiento sobre la personalidad y la vida de Menardo, y una serie de poderes que nunca terminan de definirse.

Menardo es un destructor que se parece mucho al Bud de *Clear Cut*. Su soledad, su falta de solidaridad, su completo egoísmo lo llevarán a creer cada vez más en las mentiras de Tacho. Tacho suele interpretar los sueños de su patrón

mientras los dos viajan en el auto, y así, lentamente, se convierte en una parte indispensable de la vida de Menardo. Finalmente, consigue matarlo frente a muchos blancos sin que nadie reaccione. Hasta consigue que Menardo le dé la orden en persona, pues pretende probar la fuerza de un chaleco antibalas que acaba de comprarse.

Menardo desprecia a Tacho y Tacho lo sabe. Para Menardo, Tacho es Tonto y por eso confía en él. Pero Tacho no es ni el estereotipo del compañero del blanco en el western ni un hombre “tonto” en el sentido real del nombre en castellano. El chofer entiende claramente la necesidad de invulnerabilidad que mueve a Menardo. Se da cuenta de que su patrón cree que la tecnología es la única que puede darle la protección que necesita y que todo lo tecnológico es infalible. Tacho lo mata guiándolo hacia la hybris completa, interpretando los sueños como más le conviene para manipularlo. Así, lo lleva a una especie de suicidio que parece un accidente. En otro nivel, la muerte de Menardo también puede leerse como una metáfora del suicidio que puede ser para el mundo el uso indiscriminado de la tecnología occidental para objetivos espúreos e individualistas.

Los guías indios son figuras permanentes en *Almanac of the Dead.* Además de los guías que ya enumeramos, aparecen guías de tiempos antiguos en las crónicas, los diagramas temporales y el almanaque; guías urbanos —por ejemplo, Lecha, una psíquica que guía a la policía hasta los cuerpos de víctimas de crímenes en casos de personas desaparecidas —; guías contemporáneos pero tradicionales, como la curadora yupik (Medicine Woman) en Alaska o el Hopi en el sur; guías políticos como Angelita La Escapía que lee a Marx y Engels desde la frontera de su comprensión india del mundo.

Todos ellos se mueven en diferentes fronteras. Pero la frontera misma está modificada. En primer lugar, se expande: en la novela, todo es frontera. La frontera invade el mundo como metáfora de la mezcla de culturas y al mismo tiempo, las fronteras lineales desaparecen porque el mundo es un solo planeta y esas líneas imaginarias son ilusorias. Los

guías se mueven en ese mundo complejo y manejan más de un universo cultural. Son hábiles como guías justamente porque no creen en las fronteras lineales: “We don’t believe in boundaries. Borders. Nothing like that. We are here thousands of years before the first whites. We are here before maps (...). We know where we belong on this earth. (...) We pay no attention to what is not real. Imaginary lines. Imaginary minutes and hours. Written law. We recognize none of that” (216).[14]

Para esos guías indios, las fronteras son lugares reconocibles, totalmente diferentes de cualquier otro rincón del mundo. Son guías porque no confunden “roca” con “roca”, porque saben soñar para alejar a las fuerzas de la destrucción. En *Almanac of the Dead*, ellos recuperan la frontera en todo el continente americano desde Tierra del Fuego a Alaska y lo consiguen porque tienen un mapa temporal que los lleva hacia un futuro diferente.

Para Silko, en los Estados Unidos, ese futuro vendrá desde el sur, desde el límite con México. Esa profecía cierra la novela y la deja en un equilibrio más o menos inestable: Sterling, uno de los personajes importantes —rescatado de la ciudad de los blancos, como los personajes de *Medicine River* y *Powwow Highway*— vuelve a Laguna, su tierra. Está en paz porque “he knew why the giant snake had returned now; he knew what the snake’s message was to the people. The snake was looking south, the direction from which the twin brothers and the people would come” (ahora sabía la razón por la que había vuelto la serpiente gigante; sabía cuál era el mensaje de la serpiente a su pueblo. La serpiente estaba mirando al sur, la dirección desde la cual llegarían los hermanos gemelos y el pueblo, 763).

---

[1] Ken Kesey, *Some Flew Over the Cuckoo’s Nest*, London: Methuen & Co, 1962. La película: Director: Milos Forman; Guión: Lawren Hauben y Bo Goldman. Actores: Jack Nicholson, Louise Fletcher, William Redfield. La película no respeta el punto de vista y, por lo tanto, disminuye la importancia del guía indio.

[2] Hay que hacer notar que el nombre del personaje indio en inglés,

Tonto, no se tradujo tal cual al castellano porque la implicancia hubiera sido demasiado directa. La traducción, *Toro*, convierte al indio en un animal y busca conservar el sonido de las dos "o".

[3] *Dead Man*. Escrita y dirigida por Jim Jarmusch. Producción: Demetra J. MacBride. Actores: Johnny Depp, Gary Farmer, Lance Henriksen, Michael Wincott, Eurgene Byrd, Iggy Pop, Jard Harris, Gabriel Byrne, Robert Mitchum, John Hurt. Música: Neil Young. Edición: Jay Rabinowitz. Fotografía: Robby Müller. En blanco y negro. (1995).

[4] Márgara Averbach, "*Ghost Dog* y *Dead Man*: el mestizaje cultural y el mundo fragmentado", *Revista de Cine*, Buenos Aires (diciembre, 2001): 81-84.

[5] *Medicine River*. Director: Stuart Margolin. Productores: Barbara Allison, John Danylkiw, A. Liimatainen. Edició|n: Ron Wisman y Ralph Brunjes. Guión: Thomas King y Ann Mac Naughton sobre la novela *Medicine River* de Thomas King. Música: Glenn Morley, Marvin Dolgay. Fotografía: Frank Tidy, BSC. Actores: Graham Greene, Byron Chief Moon, Tom Jackson, Sheila Towsey, Tina Louise Bombary. (1992).

[6] *Powwow Highway*. Director: Jonathan Wacks. Producción: Jan Wieringa. Diseño de producción: Cynthia Sowder. Edición: James Austin Stewart. Guión: Janet Heaney y Jean Stawarz sobre la novela *Powwow Highway* de David Seals. Música: Barry Goldberg. Fotografía: Toyomichi Kurita. Casting: Junie Lowry. Vestuario: Issis Mussenden. Basada en la novela de David Seals *Powwow Highway*, Orion: New York, 1990. Actores: Gary Farmer, A. Martínez, Amanda Wyss. Joanelle Nadine Romero. Wayne Waterman, Roscoe Born y Graham Greene. (1988).

[7] *Clearcut*. Director: Richard Bugiaski. Productor: Stephen J. Roth. Actores: Graham Greene, Ron Lea, Michael Hogan, Flyod Red Cloud, Raoul Trujillo. Música: Shane Harvey. Edición: Michael Rea. Fotografía: Francois Protat. Basada en la novela *A Dream like Mine* de M. T. Kelly. Guión: Rob Forsyth.

[8] Para la cuestión de la educación compulsiva en escuelas de pupilos, ver David Wallace Adams, *Education for Extinction, American Indians and the Boarding School Experience (1875-1928)*, Lawrence, Kansas: University Press of Kansas, 1995.

[9] Louise Erdrich, *Tracks*, New York: Henry Holt. 1988, pág. 225. "Convertirme en otro burócrata fue la única forma en la que pude vadear a través de las cartas, los informes, el único lugar en el que encontré un punto de apoyo para arrodillarme, estirarme a través del agujero y traerte a casa. Contra todos los chismes, los labios fruncidos, la risa, produje papeles de los registros de la iglesia para

probar que yo era tu padre, el único que tenía derecho a decir dónde irías a la escuela y que debías volver a casa”.

[10] Barbara Kingsolver, *Pigs in Heaven*, New York: HarperCollins, 1989. Traducida en Emecé como *Puercos en el cielo*. Traducción de Márgara Averbach.

[11] Para un planteo de la historia de los Estados Unidos en el que se da centralidad al genocidio indígena y la esclavitud, Howard Zinn, *La otra historia de los Estados Unidos*, México: Siglo XXI, 1999.

[12] En un momento, el abogado, un blanco, mete un cuchillo dentro del tronco de un árbol vivo y en otro se ve la savia como gotas de sangre oscura.

[13] Los europeos sufrían cierto tipo de ceguera frente al mundo. Para ellos una “roca” era una “roca” siempre que encontraban una, a pesar de las obvias diferencias (...) Muchas veces se oía a los europeos, hablaran inglés o español, quejándose en tonos llenos de miedo de que las colinas y los cañones les parecían todos iguales y no conseguían recordar si esas colinas oscuras, volcánicas en la distancia eran las mismas colinas oscuras que habían atravesado unas horas antes.

[14] “No creemos en límites. Fronteras. Nada de eso. Estamos aquí miles de años antes del primer blanco. Estamos aquí antes que los mapas. (...) Sabemos a qué lugar pertenecemos en esta tierra. No prestamos atención a lo que no es real. Líneas imaginarias. Minutos y horas imaginarios. Ley escrita. No reconocemos nada de eso”. Es importante notar el uso extraño del verbo *to be* combinado con “before”: “we are here before the maps”. Ese uso mezcla lugar y tiempo y es una de las modificaciones que sufre el inglés cuando trata de expresar una visión del mundo que no maneja las coordenadas espacio-tiempo a la manera occidental.

Apropiación y resistencia en la literatura de las mujeres indias de los Estados Unidos[1]

El 4 de junio de 1998, Serafina Cruz, una colla de Salta, viajó a Bruselas con dos acciones de la compañía Tractebel y el apoyo de Greenpeace. Las dos acciones le permitieron entrar a la asamblea de accionistas y hablar sobre los daños que iba a causar el oleoducto planificado por la empresa para los años siguientes en la selva que es el hogar de su pueblo. Serafina fue a la asamblea vestida con las ropas típicas de su comunidad, lo cual atrajo inmediatamente la atención de los medios. Hasta llevó copias de la propuesta que les había hecho la compañía: compensar con dinero los desastres que pudieran ocurrir por la construcción del oleoducto. “Nosotros no queremos dinero, pedimos un cambio en el trazado. No estamos en venta”, dijo Serafina.[2]

El episodio es un ejemplo de un tipo especial de resistencia posmoderna que define John Rowe en “Postmodernist Studies”,[3] cuando manifiesta que, en tiempos posmodernos, las culturas y grupos oprimidos tienen una conciencia especial de su situación “posmoderna” y saben cómo apropiarse de los discursos, herramientas y hasta formas de pensamiento del enemigo para obtener resultados. Rowe llama a esto “apropiación inversa”. Con esa definición, el apoyo de algunas ideas teóricas de Eric Cheyfitz en *The Poetics of Imperialism Translation and Colonization from* The Tempest *to* Tarzan[4] y las ideas generales de dos críticos indios fundamentales como Paula Gunn Allen y Louis Owens[5] —una base teórica pensada solamente por estudiosos con una visión del mundo europea sería claramente insuficiente—, este capítulo analiza el uso *mestizo* de los elementos “mágicos” y tecnológicos en algunos ejemplos de escritura de mujeres amerindias en los

Estados Unidos. Existen, por supuesto, usos semejantes en autores hombres como N. Scott Momaday, Greg Sarris, Michael Dorris y Gordon Henry, pero aquí la idea es combinar el análisis con ciertas cuestiones de género que se ven con mayor claridad en las obras de las mujeres.

Según Eric Cheyfitz, toda traducción (lingüística o cultural) entraña violencia contra el objeto, discurso o idioma que se traduce (la lengua origen) porque trata de expresar una idea a través de un significante que no es equivalente al del original (un significante correspondiente a la lengua meta). Las equivalencias entre lenguajes nunca son completas porque las culturas que les dan origen leen el mundo desde distintas visiones del mundo. Por esa razón, los significantes de cualquier idioma pertenecen a un sistema y a una cultura en particular y no se transmiten a otros, no sin costos esenciales en el nivel semántico.

Cuando una cultura traduce a otra, pervierte la cultura original porque la explica a través de significantes que expresan ideas, instituciones y conceptos que en el lenguaje de origen son inexistentes. Eso es inevitable y muchas veces se hace sin intención, pero en la mayor parte de los casos, la violencia de la traducción tiene también una función económica e ideológica: borra la "diferencia" del Otro, la convierte en algo manejable, manipulable, la domina y la domestica, como dice Walter Benjamin. Cuando le es posible, la elimina por completo.

Cheyfitz da un ejemplo de este tipo de traducción y analiza lo que sucedió con la traducción de la palabra algonquina *weroance*, que definía el rol social de Powhatan en la sociedad algonquina que recibió a los ingleses en Virginia. En *A Map of Virginia* (1612), John Smith describe a Powhatan (padre de Pocahontas, cuya relación con el autor del texto dio pie a uno de los mitos estadounidenses que explotó, entre otros, Disney y luego, en el 2005, Terrence Malick con su película *The New World*[6]) como "king" o "emperor" de los algonquinos. La violencia de la traducción de Smith es evidente: las funciones, derechos y poderes de Powhatan en su comunidad eran completamente diferentes de las del "king" (rey) inglés porque la composición social y

sobre todo económica de la mayoría de las tribus que habitaban el territorio de América era completamente diferente de la que existía en el precapitalismo europeo de tiempos de la colonización.

La traducción de Smith ejerce violencia sobre el lenguaje algonquino y esa violencia es funcional a los propósitos de los conquistadores ingleses, como bien aclara Cheyfitz. Nombrar "king" a Powhatan les permite suponer que ese hombre *posee* las tierras sobre las cuales vivían los algonquinos, y que por lo tanto, puede venderlas o entregarlas. En la realidad social de los algonquinos, Powhatan no tenía poder para realizar esos actos. No era un "king" inglés. Para las sociedades aborígenes de América del Norte (y del Sur), la tierra no era un bien vendible. La idea de que un líder o cualquier otra persona pudiera vender la tierra era inconcebible, y en realidad, cuando los europeos compraban tierras a los indios, lo que compraban era algo completamente diferente de lo que "vendían" los amerindios, según dice Cheyfitz: por eso, la misma porción de tierra se vendía muchas veces.[7]

Toda traducción es una violación de la identidad del Otro y, como sucede con todos los actos violentos, genera en el grupo traducido una conciencia de lo que está pasando primero y después, una resistencia contra la violencia de la traducción. En este capítulo, trato de relacionar ese proceso con el uso de elementos que Occidente llamaría "mágicos" y con la apropiación inversa de la tecnología occidental dentro de la literatura de las mujeres indias de los Estados Unidos a fines del siglo XX.[8]

Las apropiaciones inversas que pueden rastrearse en estos textos, incluyendo la del idioma inglés como vehículo de expresión, han creado nuevas formas culturales que no estaban allí antes, ese "reinventar el idioma del enemigo" del que hablábamos en la introducción. Como ya dijimos, para la mayor parte de los autores indios, la literatura es una forma *política* de expresión, un arma en la lucha por la defensa de la cultura propia, atacada por la cultura "mainstream" estadounidense, que la borra o quiere leerla como "cultura pasada o desaparecida".

Así, la "reinvención" del lenguaje del enemigo es la reformulación del lenguaje del colonizador, utilizado para expresar ideas que originariamente no pertenecen a la cultura de la cual proviene el lenguaje.[9] Ese uso del inglés (o de cualquier otro lenguaje colonizador) es un proceso de "mestizaje" consciente que hace de estos autores un grupo coherente. A pesar de que escriben desde conceptos, técnicas literarias, ideas políticas muy diferentes entre sí, (recordemos que pertenecen a culturas diferentes), mantienen la misma batalla cultural contra lo que podríamos llamar el "American way of life" y la misma posición frente al inglés como herramienta apropiada.

Ser traducido

Las traducciones violentas que hacen los blancos de las culturas indias aparecen constantemente en los textos de estos escritores porque todos los grupos de los que surgen sufrieron la experiencia de la violencia de la traducción. En el caso de las mujeres esas violencias nos llevan directamente a cuestiones de género. Antes de desarrollar con mayor profundidad el tema, hay que decir que muchas autoras indias, entre ellas la gran crítica Paula Gunn Allen, de la tribu pueblo, toman ideas del feminismo europeo pero desde una visión diferente del mundo, una en la cual, la cuestión de género no se concibe a partir del típico planteamiento binario occidental (masculino vs. femenino).[10]

En *The Sun is not Merciful*,[11] Anne Lee Walters presenta varias veces personajes femeninos conscientes de la mala traducción que se ejerce sobre ellos. En "Apparitions", uno de los cuentos de la colección, una nena y una madre, ambas indias, van a la ciudad a comprar zapatos. Apenas entran en una gran tienda, los empleados las traducen como "Indians", es decir, "ladronas" o, en el mejor de los casos, "clientes de segunda" a quienes se puede maltratar y humillar impunemente.

A raíz de esa lectura de la identidad india, el vendedor manosea a la nena mientras la madre, Mary Horses, va a la

caja. Como Powhatan, a quien se llama “rey” para quedarse con las tierras de su pueblo, las dos mujeres sufren porque son visibles como “indias”, es decir, seres que, desde el punto de vista del estereotipo, se merecen el desprecio y la humillación que se les dispensa.[12] Como queda claro por el nombre del cuento, los blancos han convertido a Mary Horses y su hija en “apparitions”, fantasmas, no-personas, objetos que pueden manipularse y usarse a gusto.

En la tradición literaria occidental, el elemento fantástico evocado por las “apariciones” se relaciona directamente con lo “mágico”. Aquí, en cambio, se lo está usando como símbolo de la situación social de dos mujeres indias en una ciudad blanca. Como veremos más adelante, también se usa a los fantasmas como señal de una posible resistencia. Ese doble sentido rompe las oposiciones binarias típicas del pensamiento occidental. Aquí, el mismo símbolo significa abuso y resistencia al abuso y tiene los dos sentidos al mismo tiempo.

En “Saint Marie”, uno de los cuentos-capítulos de *Love Medicine* de Louise Erdrich,[13] una escuela religiosa, es decir, una institución que pertenece a la cultura blanca, trata de traducir a una niña mestiza como adoradora del diablo. La traducción —ejercida por uno de los miembros de la institución, la hermana Leopolda— es tan agresiva y tan terrible para Marie como la del vendedor de zapatos para la hija de Mary Horses. Para la hermana Leopolda, en cambio, esa forma de traducir a Marie es funcional: le permite introducir a la muchacha dentro de los parámetros de su cultura católica y torturarla sin culpa y, por supuesto, sin castigo: si la niña está poseída por el diablo, Leopolda puede lastimarla y humillarla y decir (tal vez, hasta sentir) que está “salvando” su alma.

Al comienzo de la historia, Marie acepta esa traducción violenta porque la promesa de la religión católica la atrae profundamente. En ese momento, no tiene conciencia de la peligrosidad de la traducción que está sufriendo y ese error podría ser fatal para ella. Muchos años después, en el momento en que cuenta la historia —el relato se sostiene en la diferencia entre el tiempo de la enunciación y el tiempo

del enunciado—, reconoce su inconsciencia de esta forma: “(In those times) I was like those bush Indians who stole the holy black hat of a Jesuit and swallowed little scraps of it to cure their fevers. But the hat carried smallpox and was killing them with belief” (45).[14] La comparación es clara: si ella hubiera aceptado la traducción (como los indios de la historia que cuenta en ese fragmento aceptan el sombrero y se lo tragan), el resultado habría sido la muerte física o la muerte de su yo, es decir, la pérdida total de su identidad india.

Si Marie aceptara la idea de sí misma que quiere imponerle Leopolda, no podría ser ni india ni mujer y sufriría psicológica y físicamente las consecuencias de haber tomado ese camino sin salida. Como los indios del sombrero, cometería un error fatal de traducción, un error que proviene de la aplicación de falsos equivalentes. Esos indios atribuyen al sombrero un poder que forma parte de su cultura amerindia (el poder de curar), pero el objeto proviene de la cultura blanca y tiene un poder completamente diferente: el de la muerte.

La enfermedad escondida en el sombrero es solo una de las muchas formas que tiene la sociedad europea y/o estadounidense para destruir a las tribus. En la escritura de los autores y autoras amerindios aparecen muchas de estas estrategias: la negación de la existencia de los amerindios o su cosificación (como en el caso del vendedor de “Apparitions”); la transformación del amerindio en el Mal dentro un par binario en el que los blancos son la civilización, vale decir, la demonización del indio (como en “Saint Marie” o en tantas novelas o películas del género western); la destrucción física de los pueblos indígenas, el genocidio (como en el caso del sombrero o las matanzas directas); el intento de traducirlos a través de cultura, tecnología y ciencia de los blancos. Esta última política, aparentemente más progresista, es otra manera de traducir a los amerindios y convertirlos en no-indios (como se hizo en las escuelas blancas obligatorias). La contracara de esa actitud está en la base de la política que les prohíbe el acceso a la tecnología y la ciencia, y los considera “pueblos

atrasados” dentro de un esquema que ve la historia como un camino hacia el “progreso”.[15]

La tecnología y la ciencia de los blancos son importantes en las narraciones de estos autores, y muchos de sus personajes las consideran parte natural de sus vidas, porque los pueblos indios ya no son “primitivos” ni “atrasados” como afirma el estereotipo. En estas historias, la defensa de la cultura de los antepasados no significa renunciar a la tecnología del colonizador, al contrario, la apropiación inversa exige tomarla, como se toma el idioma inglés, y usarla para propósitos muy diferentes de aquellos para los que la creó la sociedad del blanco. El uso que se hace de ella es un uso que se preocupa por los daños que pueden hacer al planeta, la ciencia y tecnología blancas. Muchas veces, se toman esas herramientas de destrucción —en algunos casos, también las armas— y se aplican a la defensa de la Tierra.[16]

En *Almanac of the Dead* de Leslie Marmon Silko, hay una historia impresionante que describe un proceso de violencia de la traducción en el que está involucrada la tecnología de los blancos.[17] Ese episodio forma parte de la sección del libro que transcurre en Alaska y tiene mucho que ver con las mujeres y sus actividades cotidianas.[18]

La televisión llega a Alaska y, en un programa para mujeres, se transmite una receta tradicional para preparar colas de castor fermentadas. Las colas deben envolverse en vejiga de ballena o en papel y dejarse en un lugar tibio durante un tiempo. La transmisión llega a una pequeña ciudad donde hay inuits (esquimales) muy alejados de la tradición. Las mujeres ven la transmisión y deciden retomar las costumbres de sus antepasados, pero por desgracia, reemplazan la vejiga de ballena por plástico, un elemento desconocido para los inuits, y el resultado es la muerte por botulismo.

El episodio describe un error de traducción, una mala elección de equivalentes. El medio tecnológico por el cual la receta llega a estas mujeres urbanas (la televisión) impide el diálogo entre los que transmiten el mensaje y los que lo reciben. Las mujeres que copian la receta creen que el plástico es equivalente a la vejiga o al papel, tal vez porque

hay cierto parecido físico entre el plástico y la vejiga de ballena, un parecido tan superficial como el que existe entre los complejos significados de dos vocablos que forman parte de dos sistemas lingüísticos diferentes. El error es gravísimo porque no toma en cuenta que el plástico no permite entrar al oxígeno. Por eso, las colas se contaminan con botulismo (que es anaeróbico). Se trata de una historia sobre la falta de conciencia de las grietas que hay entre una cultura y otra, entre un material y otro, entre un significante y otro. Es decir, la falta de conciencia de la violencia peligrosa que implica toda traducción y de las diferencias esenciales entre diferentes sistemas de signos y entre las culturas que les dan origen.

Aquí, la tecnología (tanto la del plástico como la de la televisión, que, como el libro, transforma la transmisión de conocimientos en un acto sin contacto humano directo) provoca un desastre sin intención. En la literatura de estas autoras y autores, hay una protesta constante contra los usos tecnológicos de ese tipo. Por supuesto, hay que aclarar que la tecnología no ha sido la única herramienta utilizada para destruir lo que hay de "indio" en el "indio". Hubo y hay también instituciones que se dedican a eso o que, por lo menos, lo hicieron históricamente. Las más importantes son la escuela y el ejército, que se dedicaron a imponer la visión del mundo estadounidense y a prohibir las culturas nativas, empezando por los idiomas.

Una parte de la capa más poderosa de la sociedad estadounidense tenía como objetivo la transformación del indio en un blanco cultural. Ese objetivo puede rastrearse en los documentos del Bureau of Indian Affairs por un lado y, por otro, en productos culturales blancos.[19] Entre muchos otros ejemplos, un relato sobre esa idea, pintada como positiva, es el que se cuenta en la película *Apache*,[20] en su tiempo muy progresista. La película expresa la creencia de que la única forma de salvar físicamente a las comunidades amerindias es asimilarlas a la cultura blanca. Este tipo de productos culturales es una representación de la falsa alternativa que ofreció la cultura blanca a los amerindios: convertirse en no indios desde el punto de vista cultural

(esencialmente, abandonar la idea comunitaria de la economía, adoptar la propiedad privada y el individualismo, y entrar en el sistema capitalista como mucamas, peones u obreros) o convertirse en cadáveres, en pasado, es decir, extinguirse. El rechazo de esa falsa alternativa es el principio de la resistencia tanto narrativa como real. La apropiación inversa (de idioma, tecnología, armas y conocimientos) es una de las herramientas importantes para llevarla a cabo.

Resistir con las armas del enemigo

Ese *reinventar el lenguaje del enemigo*, en palabras de Joy Harjo (lo mismo que Rowe describe como rebelión posmoderna), es siempre un acto de resistencia que consiste en apropiarse del lenguaje y los conocimientos de los blancos y convertirlos en vehículos de expresión y defensa de las visiones tribales del mundo.

En “Apparitions”, por ejemplo, la gente de la ciudad ignora o maltrata a Mary Horses y a su hija. Sin embargo, a pesar de que los empleados de la tienda las transforman en fantasmas o las cosifican, cuando se van de la tienda, son ellas las que ven a los habitantes de la ciudad como seres sin sustancia, reflejados en las vidrieras. Para Mary Horses y su nena, las “apariciones” son los blancos, no ellas. Y en ese movimiento de retirada, que es un viaje de vuelta a lo propio, las dos juzgan la vida en ese lugar y deciden que no les gusta. Ese juicio, expresado por una afirmación simple y cotidiana, “no me gusta venir la ciudad”, es ya un acto de resistencia porque rechaza el lugar del consumo, ese sitio que, en la cultura blanca, es objeto de deseo y motivo de orgullo.

En el caso de los escritores de minorías étnicas y raciales en general y de los autores amerindios en particular, la resistencia siempre empieza a nivel del texto mismo. Las “novelas” más conocidas de estos autores se levantan sobre una subversión (es decir, una versión diferente que viene de abajo) de estructurales esenciales de la novela occidental — por ejemplo, la diferencia entre el foco y el fondo, como hace notar Paula Gunn Allen en *The Sacred Hoop*, o la falta

total de protagonista— y enriquecen el género con estructuras que expresan una idea holística del mundo.

Sobre la base de esas ideas holísticas, se producen en estas obras permanentes rupturas de los pares de opuestos binarios típicos de Occidente y también la desaparición del héroe individual, burgués, como foco o centro de lo ficcional. En lugar de ese héroe, aparecen el lugar, la tierra o la comunidad, convertidos en lo que un blanco llamaría "protagonistas". Así, novelas como *Love Medicine* de Louise Erdrich, *Storyteller* y *Almanac of the Dead* de Silko, *Mean Spirit* de Linda Hogan, *Watermelon Nights* de Greg Sarris y muchas otras de autores como James Welch, N. Scott Momaday, Thomas King o Gordon Henry inauguran una nueva forma de escribir novelas, una forma *mestiza* que desgarra y subvierte el género de la novela burguesa europea.

Dentro de ese género modificado, uno de los ejemplos más interesantes de apropiaciones inversas está en *Love Medicine*, en el acto de resistencia de la protagonista de "Saint Marie". En lugar de ceder frente a la hermana Leopolda, de pedirle perdón por ser una "enviada del diablo", de sentirse culpable —es decir, de aceptar el modo en que la define la hermana dentro del mundo cristiano—, de resignarse al castigo, Marie Lazarre decide imponer sus propios términos a la conversión y entrar al cristianismo no como "demonio" sino como "santa" (43). La idea de "santidad" es cristiana, no ojibwa, sino que Marie se está apropiando de los códigos de los blancos. Para salvarse del acoso de Leopolda y convertirse en lo único que le permitirá sobrevivir dentro del convento, una figura sagrada, usa las expectativas y creencias de los cristianos.

Cuando el dolor al que la somete el tipo de traducción violenta que hace Leopolda se le vuelve insoportable, Marie tiene que reaccionar (48). El sufrimiento de las quemaduras en las manos es la última barrera que atraviesa el personaje antes de la resistencia: el dolor hace que su conciencia de la violencia de la traducción se convierta en una necesidad imperiosa de defenderse.[21] Marie se salva cuando el padecimiento físico la obliga a ver la traducción como lo que

es: un proceso violento y peligroso.

Cuando decide defenderse, la forma en que lo hace es muy inteligente. No puede ejercer violencia contra los blancos, eso la perdería completamente. En lugar de atacar a Leopolda, se decide por la apropiación inversa. Cuando Leopolda le quema las manos con un hierro caliente, la muchacha muestra a todos las marcas que tiene y afirma que son los estigmas de Cristo que le aparecieron durante la noche.

Esos "estigmas" convierten a Marie en Saint Marie, una muchacha tocada por el Señor. Ella sí está dispuesta a aceptar esta traducción porque convertirse en "santa" le permite la salvación y le otorga el respeto de todos. En el sistema binario en el que los blancos la obligan a vivir, ella elige estar del lado del bien (de los honores), no del mal (es decir, el castigo). Marie sabe que esa nueva identidad obligará a todo el convento a "arrodillarse" frente a ella y mantendrá a raya a la hermana Leopolda. Lo que hace es reclamar el poder de la traducción: *elige* cómo entrar en el otro sistema y se niega a que el sistema la defina a ella.[22] En una religión dominada por ideas patriarcales, Marie elige el rango más alto que puede tener una mujer: el de santa "Marie", la intocable.

Las mujeres que se resisten a la traducción o que la usan en su propio beneficio (como Marie) son comunes en la literatura de las autoras indias estadounidenses. *The Book of Medicines* de Linda Hogan es un libro de poemas habitado por mujeres capaces de transformar el mundo a través de la resistencia, la ceremonia y, en algunos casos, la apropiación inversa.

En general, en las novelas, poemas y ensayos de Hogan, las mujeres amerindias tienen un poder curativo enorme, siempre en relación con la magia y la ceremonia. Por ejemplo, en "Tear"[23] y "Gather" (73), dos de los poemas, las mujeres levantan partes de sus seres amados y los reconstruyen, como Old Man Badge en un poema de otra autora, Leslie M. Silko, en *Storyteller*,[24] pero en Hogan, en lugar de un personaje masculino, son las mujeres las que dan vida a los huesos y consiguen salvar a la comunidad en

medio de las masacres, la enfermedad y la desesperación que han traído los blancos.[25]

El proceso de resistencia y el uso de la tecnología del blanco como herramienta es particularmente complejo en *Almanac of the Dead*, que podría definirse en general como un libro habitado por traducciones cruzadas en el que las fuerzas amerindias leen a su manera la ciencia y la tecnología del blanco.

En *Almanac*, la policía blanca usa las habilidades de Lecha, una clarividente aborigen, para encontrar los cadáveres de personas desaparecidas. En ese "intercambio", los cruces son múltiples entre la ley del blanco y los poderes de las visiones amerindias del mundo. La televisión de los blancos, que filma los procedimientos, usa los poderes de Lecha para conseguir buenos ratings; la policía los usa para cerrar casos. A primera vista, Lecha parece estar usando una habilidad en la que la cultura occidental "seria" no cree (la clarividencia) para servir a instituciones y negocios de Occidente y, dentro de la novela de Silko, esa actitud podría calificarse como "traición". Pero Lecha es totalmente consciente de lo que hace y lo hace por sus propias razones: se deja usar por la policía y la televisión pero ella también hace buen uso de esas instituciones. En parte, quiere ayudar a los parientes de los que no están a terminar con la tragedia de no saber qué pasó con un ser querido (problema que los argentinos relacionamos inmediatamente con "los desaparecidos"), y por otro, da buen uso al dinero que consigue en esos trabajos: financia con ellos los actos de resistencia que llevan a cabo ella y su grupo, actos que no excluyen la violencia y que muchas veces necesitan de la tecnología de los blancos para completarse.

Además de esos cruces, hay, en la novela un acto de apropiación inversa extremadamente complejo en el que Lecha también está involucrada, esta vez como testigo. En el episodio en cuestión, la comunidad yupik de un pueblito que ella visita en Alaska se reúne todas las tardes frente al único televisor. En ese escenario, se producen dos traducciones paralelas.

Una de las traductoras es Rose, amiga de Lecha, que

traduce lo que dice el televisor al idioma de los yupiks. La otra, en este caso la principal, es una vieja Medicine Woman del pueblo (una “curadora”, sin otro nombre en la novela que su función en la comunidad). La curadora traduce lo que ve en la pantalla a la cultura yupik, se apropia de lo que le es útil y lo utiliza para sus actos de resistencia (págs. 151 y siguientes), como Serafina Cruz con las acciones de la compañía en Bélgica. El acto de resistencia que se relata en esa parte de la novela involucra tanto a la tecnología como a la ceremonia amerindia de la curadora y esa ceremonia tiene que ver con lo que la sociedad occidental llama “poderes mágicos”.

La vieja curadora está interesada en los mapas de clima que se transmiten por satélite. Rose le explica el significado de esas imágenes (las traduce) y esa explicación hace posible que la Medicine Woman comprenda una representación del clima totalmente nueva para los yupiks y se dé cuenta de “the possibilities in the white man’s gadgets” (las posibilidades de los aparatos del hombre blanco, 155). Así, decide que “White people could fly circling objects in the sky that sent messages and images of nightmares and dreams, but... (she) knew how to turn the destruction back on its senders” (Los blancos podían hacer volar objetos en círculo en el cielo, objetos que enviaban mensajes e imágenes de pesadilla y de sueño, pero... (ella) sabía cómo hacer que la destrucción se volviera contra aquellos que la habían enviado, 156).

La cita es un resumen del sentido profundo de estas contratraducciones de una tecnología ajena. Los satélites (que, según la mujer yupik son objetos que giran en círculo en el cielo) envían polución cultural y también real a Alaska. La polución real tiene que ver con la ayuda que los satélites dan a la compañía minera y petrolera que contamina la tierra. La polución cultural está representada por la televisión y la muerte que traen, por ejemplo, las recetas tradicionales como la de las colas de castor (pesadillas) y también la llegada del constante deseo de objetos materiales que provoca la publicidad, es decir, la creación de *sueños* destructivos relacionados con el “sueño americano”, el

individualismo y el consumismo. Para devolver esa destrucción a quienes la envían (y defender el modo de vida de su tribu), la vieja reescribe y transforma los mapas de clima en una ceremonia yupik que cambia la imagen enviada por el satélite y asi, domina el clima.

La ceremonia se apoya en una idea no occidental de la representación. Se realiza con elementos tradicionales de la cultura yupik como "recitations of the stories" (el recitado de historias, 156) y una piel de castor frotada contra la pantalla del televisor. La vieja yupik interpreta la representación del clima en los mapas satelitales desde una visión yupik del mundo (no desde una occidental o blanca) y en esa visión, no existe la grieta que describe Foucault entre las palabras y las cosas.[26] Al contrario, la representación y la cosa que se representa están indisolublemente unidas y, por lo tanto, la representación tiene poder sobre la cosa. Con la piel de castor y las historias, la curadora modifica la representación del clima en la pantalla del televisor y eso, a su vez, modifica el clima "real" de Alaska, causando tormentas bruscas, inexplicables, que derriban uno tras otro a los aviones de la compañía.

Esta es la descripción del hechizo: "She rubbed the weasel fur rapidly over the glass of the TV screen, faster and faster; the crackling and sparks became louder and brighter until the image of the weather map on the TV screen began to swirl with masses of storm clouds moving more rapidly with each stroke of the fur. Then the old woman had closed her eyes and summoned all the energy, all the force of the spirit beings furious and vengeful" (157).[27] Así, el hechizo de la curadora une dos culturas y dos tecnologías pero no les confiere el mismo poder: la cultura yupik domina por completo a la tecnología blanca y la convierte en un arma de lucha contra los que la inventaron.

La ceremonia es parte consciente de la lucha de la curadora por su pueblo. Ella destruye los aviones porque esos aviones están destruyendo su tierra. Es un acto de defensa. El relato deja bien claro el aspecto intencional de los "accidentes" aéreos no en una sino en dos escenas posteriores a la descripción del hechizo. En la primera, la

curadora le dice a Lecha que no tenga miedo de volar hacia el sur: le promete no dañar el avión que va a llevarla. En la segunda, un episodio mucho más largo e interesante, mientras viaja de vuelta, Lecha tiene una charla con un hombre blanco.

El hombre trabaja para una compañía de seguros y le muestra un mapa donde va marcando los sitios en los que se estrellaron aviones en los últimos años. Lecha lo escucha contar con asombro una historia de cambios súbitos y trágicos en el clima y siente algo que los personajes indios sienten muy a menudo en la literatura de Silko: “Much of Lecha´s life had been spent listening to people when she already knew the story they were telling, and more” (Lecha había pasado la mayor parte de su vida escuchando hablar a otros cuando ella ya sabía la historia que estaban contando y más que eso, 160). Los amerindios de *Almanac* entienden mejor el mundo que los blancos: sus visiones del mundo ven donde los occidentales están ciegos. Aquí, la novela afirma la riqueza y sabiduría de la visión holística del mundo, una visión que no descarta ni la magia ni las relaciones entre reinos y seres diferentes, a diferencia de lo que hacen las explicaciones de la ciencia fragmentaria de Occidente.

En un momento de la conversación, el hombre de la compañía de seguros afirma que la destrucción de los aviones le hace pensar en la leyenda del Triángulo de las Bermudas. Los lectores blancos de *Almanac* pueden leer la historia de la vieja yupik como una rescritura de esa leyenda, incluyendo los “campos electromagnéticos” que (como las chispas de la piel de castor sobre el televisor de Alaska) enloquecen a los instrumentos de barcos y aviones. Pero la narradora de *Almanac* da una vuelta más a este círculo y dice que lo que sucede en el Triángulo tal vez sea una serie de actos de defensa de curadores aborígenes que manejan y crean campos electromagnéticos para proteger a su tierra caribeña de los Destructores, como se los llama en la novela.

El pasajero blanco compañero de vuelo de Lecha no le entiende. Hay razones para eso: el hombre de los seguros no entiende porque la cultura occidental no tiene herramientas

para comprender esa historia, no consigue traducirla. Los sistemas occidentales de representación carecen de equivalentes para ese tipo de "realidades". Por eso, las últimas palabras del hombre son las de un ciego. Como no tiene los significantes necesarios para representar ciertas ideas, el pasajero las niega, ya que prefiere traducirlas como "mentiras": "None of that stuff is true, you know. It can all be explained", le dice a Lecha (Nada de eso es cierto, usted ya lo sabe. Todo se puede explicar, 160). Para la visión blanca del mundo, la palabra "explained" se relaciona siempre con el pensamiento racional y científico, el único pensamiento capaz de ordenar la realidad, dentro de la cultura occidental contemporánea. Para Lecha, en cambio, la explicación es simple: en Alaska y en Bermudas, hubo y hay pueblos que ejercen el poder de la historia y la ceremonia y se defienden y sus mecanismos no siempre son los de la ciencia.

El episodio ilustra en unas pocas páginas el uso de la apropiación inversa en la lucha por la resistencia. Es una rescritura literaria de los actos de Serafina Cruz en Bélgica: es imposible obligar a una asamblea de accionistas a escuchar las razones de los collas sin el conocimiento necesario para comprar acciones con las cuales entrar a la asamblea. Las ideas que quieren transmitir los collas (no se puede lastimar y contaminar a la Tierra porque es nuestra Madre) son "mágicas" e "ilógicas" para los accionistas, que solo razonan dentro de la explicación del mundo que pone al "mercado" y al afán de lucro en la cúspide de los valores de la civilización. Por eso, Serafina Cruz y los suyos compran dos acciones: para garantizarse una voz en la asamblea (nadie puede negar a un accionista el derecho a decir algo en una asamblea general). Ahora bien, los motivos de la compra son muy distintos de los motivos de cualquier comprador de acciones en el mercado de valores, y por eso, ella viene con su traje típico, pues la presión de los medios también es funcional a su protesta. "Lecha had seen what the old Yupik woman could do with only a piece of weasel fur, a satellite weather map on a TV screen and the spirit energy of a story" (159),[28] explica Silko. La enumeración de los elementos del acto de resistencia (el hechizo para

derribar aviones) sostiene a ese acto como fundamentalmente mestizo: la tecnología de los satélites y la televisión son blancas pero la ceremonia es india y es la ceremonia (una ceremonia narrativa) la que tiene el poder.

La literatura como arma de lucha

En estas narraciones, las “historias” tienen un poder enorme. Si la representación puede cambiar al objeto representado, la narración tiene poder para cambiar el mundo y, por lo tanto, no es solamente diversión o belleza. Como Betonie, el Medicine Man de *Ceremony*, la vieja yupik teje una historia con lo que tiene a su alrededor, incluyendo la tecnología de la televisión y los satélites. Para defender lo suyo, no tiene por qué limitarse a usar solo los elementos de su propia cultura —que los blancos llamarían “primitiva”—, elementos que, por otra parte, están contaminados por la invasión cultural de los blancos. Se apropia de los elementos del enemigo para aumentar su poder.

Por otra parte, lo que se defiende aquí no es una visión del mundo cualquiera, pues se defiende una visión del mundo que podría salvar al planeta. La visión occidental del mundo es destructiva y suicida (el juez argentino Eugenio Zaffaroni afirma lo mismo en su libro *La pachamama y el humano*[29]). La existencia de actos de lucha en contra de esa visión cierra estas historias en un tono de esperanza. En estos libros y películas, los finales felices son esenciales como lo son en cualquier lucha política, ya que es imposible luchar si no se cree que es posible cambiar las cosas.[30]

En *Almanac of the Dead*, un párrafo antes del final, Silko habla de lo que creen la mayoría de las culturas indias: el planeta tiene más importancia que cualquier individuo, más importancia que la especie humana. Cuando los personajes descubren una enorme serpiente de piedra que mira al sur, el hallazgo es una señal contundente al respecto: “The snake didn’t care if people were believers or not; the work of the spirits and prophecies went on regardless. (...) humans had desecrated only themselves with the mine, not the earth. Burned and radioactive, with all humans dead, the earth

would still be sacred" (A la serpiente no le importaba que la gente creyera o no; el trabajo de los espíritus y las profecías seguía adelante y para ese trabajo, no importaba (...) los seres humanos se habían profanado a sí mismos solamente con la mina, no a la tierra. Quemada y radioactiva, con todos los humanos muertos, la tierra seguiría siendo sagrada, 762).

La cita vuelve sobre lo que se defiende en la resistencia, la sacralidad de la Tierra. En *Almanac*, hay que luchar por el planeta y la lucha puede enfocarse de muchas formas: con apropiaciones, como hace la vieja yupik en Alaska, contando historias como Lecha o con la rebelión política directa como quiere Angelita La Escapía con su análisis indio del marxismo.[31] Pero más allá de las formas de resistencia, lo cierto es que desde el punto de vista indio, aunque no hubiera un solo ser humano capaz de luchar ceremonial o políticamente, la Tierra permanecería.

Sin embargo, tal vez porque los finales esperanzados importan, en *Almanac*, el futuro promete más que una Tierra vacía. Cuando aparece, la serpiente de piedra está mirando al sur, de donde vendrán el pueblo, el futuro, la revolución. En los Estados Unidos, el sur es México y en la novela se nombra específicamente Chiapas. Así, unos cuantos años antes de que surgiera el movimiento zapatista, Silko nombra ya este lugar como espacio futuro de rebelión y esperanza. Como el EZL, que utiliza Internet para difundir sus mensajes al mundo, los personajes de Silko y otras autoras y autores indios consideran la apropiación inversa y la defensa contra la violencia de la traducción caminos necesarios para la salvaguarda del planeta y de las culturas que ponen esta defensa en el centro del sistema de valores de la civilización humana.

---

[1] Una versión de este capítulo se publicó como "Technology, 'Magic' and Resistance in Native American Women Writing", en *Femspec, Feminine Speculation* 2.2 (2001): 7-17, y más tarde en la base de datos on line *Gender Watch*.

[2] *Diario*, página 12 (June, 5, 1998), Buenos Aires, Argentina. (Sí:

nosotros lo llamamos “Diario”).

[3] John Rowe, “Postmodernist Studies”, *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Studies*, ed. Stephen Greenblatt and Giles Gunn, New York: MLA Press, 1992, págs. 179-208.

[4] Eric Cheyfitz, *The Poetics of Imperialism: Translation and Colonization from* The Tempest *to* Tarzan, Philadelphia: Pennsylvania University Press, 1997.

[5] Louis Owens, *Other Destinies: Understanding the American Indian Novel*, Norman: Oklahoma University Press, 1992.

[6] *The New World*. Director: Terrence Malick, Actores: Colin Farrell, Christian Bale. USA, 2005. La película de Disney se filmó en el año 1995.

[7] Eric Cheyfitz, *The Poetics of Imperialism: Translation and Colonization from* The Tempest *to* Tarzan, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997. Ver nota 39, págs. 10-12. Esta diferencia de concepto sobre la idea de “propiedad” provoca los problemas legales que siguen presentes en nuestros días. Por ejemplo, el aparato legal estadounidense convirtió a las tribus en un híbrido cuyo nombre mismo parece un oxímoron: “naciones domésticas”. Los problemas que causa ese oxímoron en la ley actual son enormes.

[8] El tema de la violencia de la traducción se desarrolla en muchos ensayos de lo que se llama “escuela de la traducción”. En España, ver, por ejemplo, Ovidi Carbonell i Cortés, *Traducir al Otro: traducción, exotismo, poscolonialismo*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, sobre todo capítulos 1.4. “El Otro traducido: manipulación y apropiación” (págs. 48 a 59); 3.2 “Traducción y representación (exótica)” (págs 109 a 121); 3.3 “El espacio (poscolonial) de la traducción cultural” (págs 121-131), entre muchos otros.

[9] Ver la división que hace de los distintos sistemas económicos el economista Wolfe y que comenta y retoma Cheyfitz en su *The Poetics of Imperialism.* Según esa división, las culturas pueden ser capitalistas, feudales o “kinship”, y las culturas indias pertenecerían a esa última clase de sociedades. Eric Cheyfitz, *The Poetics of Imperialism, Translation and Colonization from* The Tempest *to* Tarzan, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997. Ver nota 39, págs. 52-54.

[10] Ver, por ejemplo, entrevistas a Leslie M. Silko de Kim Barnes, “A Leslie Marmon Silko Interview” en *Journal of Ethnic Studies* 13.4 (Winter 1986): 83–105, y la de Linda Niemann, “Narratives of Survival: Linda Niemann Interviews Leslie Marmon Silko”, en *The*

Women's Review of Books 9.10/11 (July 1992): 10; Laura Coltelli, *Winged Words: American Indian Writers Speak*, Nebraska: University of Nebraska, 1999; Rayna Green, *Women in American Indian Society*, New York: Chelsea House Publishers, 1992.

[11] Anne Lee Walters ganó el American Book Award con este libro en 1986. Sobre él dice: "Estos cuentos no son de un pueblo vencido o que se extingue. Al contrario, esta es una colección de cuentos agridulces, triunfantes y emotivos que refleja nuestra manera de ponernos a tono con tiempo, vida y lugar". La afirmación destaca una vez más las coordenadas tanto individuales como colectivas de estos autores, que escriben para un grupo y según una cierta visión del mundo. Walters escribió también una novela violenta, *Ghost Singer* (1988), sobre el problema de la rivalidad y la traducción que se crea entre las tribus aborígenes por un lado, y los antropólogos y museos occidentales por otro.

[12] Anna Lee Walters, *The Sun is not Merciful*, New York: Firebrand, 1985, pág. 90.

[13] Louise Erdrich escribió una serie de libros sobre un grupo de familias indias y mestizas de su tribu, y sobre los blancos que viven cerca de la reservación. Sus libros vuelven al mismo universo una y otra vez, a la manera de William Faulkner y su Yoknapatawpha, o como los historias sobre Macondo de Gabriel García Márquez. *Love Medicine* obtuvo el National Book Critics Award for Fiction en 1984. *Saint Marie* cuenta la historia de una nena mestiza, Marie Lazarre, acosada y perseguida por la Hermana Leopolda que la odia porque pertenece a la comunidad amerindia. El libro está traducido en una colección de la editorial Tusquets. Louise Erdrich ha publicado entre otros, *The Beet Queen* (1986); *Tracks* (1988); *Tales of Burning Love* (1995); *The Bingo Palace* (1995); *Four Souls* (2004) y *The Last Report on the Miracles in Little No Horse*, que se analiza aquí en la sección de literatura. *Love Medicine*, New and Expanded Edition, New York: Harper Perennial, 1993. En 2012 ha ganado el National Book Award por *The Round House.*

[14] (En esos tiempos) yo era como esos indios que robaron el sombrero negro y santo de un jesuita y se tragaron pedacitos para curarse de la fiebre. Pero el sombrero tenía viruela y los estaba matando con la fe.

[15] Con respecto a todas estas políticas, es interesante citar una famosa declaración del capitán Richard H. Pratt contra los dichos del general Sherman: "Un gran general ha dicho que el único buen indio es un indio muerto, y esa alta sanción de la destrucción ha sido un factor enorme para la promoción de masacres indias. En cierto sentido, yo estoy de acuerdo con ese sentimiento, pero solo en esto: que todo lo indio que hay en la raza, debe morir. Matemos

al indio en él y salvemos al hombre”. En esta cita, se presentan las dos posiciones más importantes sobre la política a seguir con los “naturales” en el siglo XIX: matarlos físicamente o matar en ellos su cultura y forma de vida.

[16] Un buen ejemplo de la atención que prestan los personajes de estas historias a la tecnología blanca y sus actos contra la naturaleza es la descripción del uranio como herramienta de destrucción en *Ceremony* de Leslie M. Silko. La forma en que se describe la invasión tecnológica de los petroleros a las tierras de Oklahoma en *Mean Spirit* de Linda Hogan o la manera en que esta autora analiza la ciencia en los poemas de *The Book of Medicines*, son otros ejemplos. Ver sección 2.

[17] Es completamente imposible resumir el argumento de *Almanac of the Dead* (New York: Penguin, 1991). Tiene cientos de personajes y de historias y describe el estado del continente americano a fines del siglo XX, es decir, en el momento en que la autora la estaba escribiendo. Lo que se pinta es un momento de destrucción causado en varios siglos por la colonización que empezó en 1492. La novela profetiza una revolución defensiva que llevarán a cabo tanto los seres humanos como el planeta. En este libro se describen y analizan solamente algunos breves episodios. Leslie Marmon Silko ha escrito también *Ceremony* (1978); *Storyteller* (1981); *Almanac of the Dead* (1991); *Gardens in the Dunes* (1999).

[18] Leslie M. Silko, “The North” en *Almanac of the Dead*, pág. 138. Hay que aclarar que la novela transcurre en todo el continente de América del Norte, desde Alaska hasta México, y que se nombran también países de América del Sur, como Argentina.

[19] Richard H. Pratt, el fundador de la primera escuela para la americanización de los indios, declara: “Necesitamos despertar deseos en el indio. En su salvajismo opaco, hay que tocarlo con las alas del ángel divino de la disconformidad. Entonces, empieza a mirar hacia el futuro, a estirarse para alcanzar otra cosa. El deseo de propiedad para sí mismo puede ser una fuerza educativa intensa. El deseo de una casa propia despierta nuevos esfuerzos en él. La insatisfacción con el tipi y las raciones de hambre del campamento indio en invierno es necesario para sacar al indio de la manta y ponerlo en sus pantalones, y pantalones que tengan bolsillo y ¡un bolsillo que duela de las ganas de llenarse de dólares! Hay un inmenso entrenamiento moral que viene del uso de la propiedad. Y el indio ha tenido que aprender todo eso. Como un chiquito que aprende el verdadero encanto de dar solo cuando primero deseó y ambicionó lo que está dando, el indio debe aprender que no tiene derecho a dar hasta que haya ganado y que no tiene derecho a comer hasta que haya trabajado por su pan.

Hemos descubierto que, como uno de los primeros pasos para desarrollar una personalidad más fuerte en el indio, es necesario hacerlo responsable de propiedades. Aunque aprenda el valor de la propiedad perdiéndola, y teniendo que vivir sin ella hasta que trabaje para conseguir más, eso ya comienza el proceso educativo. Dejar de pauperizar al indio alimentándolo en años de holgazanería, instruirlo para usar propiedad que es legalmente suya y proteger su título, ayudarlo a través del período de transición peligrosa que lo llevará a ser ciudadano, ese es el primer gran paso en la educación de la raza" (citado en James Wilson, *The Earth Shall Weep*, pág. 299).

[20] *Apache*, dirigida por Robert Aldrich. Productor: Harold Hetch. Guionista: James Webbs sobre la novela *Broncho Apache*, de Paul Wellman. Fotografía: Ernest Laszlo. Música: David Raksin. Reparto: Burt Lancaster y Jean Peters. (1954).

[21] La lógica de este proceso es, en parte, lo que hace que el personaje de Tom en *Uncle Tom´s Cabin* sea tan totalmente increíble y cuestionable para los lectores del siglo XX aunque haya explicaciones muy coherentes de las razones por las que Harriet Beecher Stowe lo imaginó así en el siglo XIX. Ver al respecto el excelente prólogo de Ann Douglas, "Introduction: The Art of Controversy" en *Uncle Tom's Cabin or Life Among the Lowly*, New York: Penguin, 1981, págs. 7-35.

[22] Walter Benjamin reclamaba ese tipo de traducción en sus escritos. Afirmaba que la lengua traducida no debe dejarse colonizar (domesticar) por la lengua meta, es decir, por el lenguaje al que se traduce, y que es necesario hacer al revés y domesticar la lengua meta, hacer que copie o calque las estructuras y formas de la lengua origen. Para Benjamin, la traducción debe proclamar que es traducción y no original y dejar que la sintaxis de la lengua origen se transparente en el texto traducido. Ver Walter Benjamin. "La tarea del traductor", *Angelus Novus*, Barcelona: 1971.

[23] *The Book of Medicines*, Minneapolis: Coffee House Press, 1993, pág. 59.

[24] Leslie M. Silko, *Storyteller*, New York: Arcade, 1981. En el poema, un trickster masculino reconstruye los huesos de otro ser y le devuelve la vida.

[25] Los poemas de Hogan se analizarán en el capítulo de la sección 2 que corresponde a su libro.

[26] Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Barcelona: Siglo XXI, 1984.

[27] Ella frotó la piel de castor sobre el vidrio de la TV, cada vez con más rapidez; las chispas y los crujidos se volvieron más y más

brillantes y ruidosos hasta que la imagen del mapa del clima en la pantalla empezó a girar con masas de nubes de tormenta que se movían cada vez con más velocidad a cada golpe de la piel. Entonces, la vieja había cerrado los ojos y había convocado toda la energía, toda la fuerza de los seres espíritu, furiosos y vengativos.

[28] Lecha había visto lo que podía hacer la mujer Yupik con solo un pedazo de piel de castor, un mapa de clima satelital en una pantalla de televisor y la energía espiritual de una historia.

[29] Eugenio Raúl Zaffaroni, *La pachamama y el humano*. Buenos Aires: Colihue, 2012.

[30] Ver artículo de Howard Zinn al respecto, "Por qué tener esperanzas en tiempos difíciles", *Taller* 3.2 (abril, 1997): 13-32; y mi artículo sobre los finales felices del cine de minorías en los Estados Unidos, "Dos significados políticos para el final feliz: Hollywood contra cine de minorías", *Taller* 4.12 (noviembre 1999): 113-123. Algo más sobre este tema en la sección dedicada al cine.

[31] Los caminos de defensa de la Tierra y los pueblos aborígenes son múltiples en la novela. Angelita la Escapía es un personaje latino que lee a Marx desde el punto de vista de la visión del mundo laguna pueblo, y que tiene una forma de luchar más cercana a la de organizaciones como el EZL, por ejemplo. Ver para Marx en Silko, mi artículo "Marx según Leslie Marmon Silko: reescritura de la figura y las ideas de Karl Marx en *Almanac of the Dead*", *Transit Circle* 3, Nóva Serie (noviembre 2004): 80-95.

Cruce de géneros e innovación en la ficción de Leslie Marmon Silko y Gordon Henry

Tal vez la mejor metáfora del impulso hacia la *diferencia* que mueve a las literaturas de autores aborígenes en los Estados Unidos sea la figura del trickster, al que definimos ya en la primera parte de este libro como una figura que subvierte y borra fronteras que, para las culturas occidentales, son muy definidas. Los tricksters también son buenos símbolos de la forma en que la mayoría de los autores aborígenes conocidos destruye deliberadamente las oposiciones entre los géneros literarios occidentales. Este borrado de fronteras puede estudiarse en todos los tipos de discursos pero es más evidente en libros que pueden clasificarse como "novelas",[1] es decir, un género esencialmente dialógico, diverso.

En las novelas de autores indios, se mezclan todos los recursos y se cruzan todas las barreras: Leslie Marmon Silko escribe en prosa y poesía dentro del mismo libro, y en uno en particular, introduce fotografías; Gordon Henry cruza teatro, poesía y prosa de distintos tipos en *The Light People*; se pueden ver cruces semejantes en las obras de Nathaniel Scott Momaday, David Seals, Sherman Alexie y Thomas King, entre otros.

Leslie Marmon Silko

Storyteller de Leslie Marmon Silko es un buen ejemplo. Ya desde la forma del objeto, es un libro raro: el formato es apaisado. En cuanto al texto, es uno de esos libros inclasificables que causan debate. Algunos la consideran una "novela", otros (muchos, sobre todo en programas de

enseñanza universitaria en los Estados Unidos), "autobiografía".[2] Por otra parte, como dice la crítica laguna Paula Gunn Allen en *The Sacred Hoop*, para los autores indios (que provienen de culturas no occidentales), la división genérica europea (cuento, novela, poesía, teatro y también todos los subgéneros) carece de sentido. *Storyteller* está escrita sobre esa indiferencia hacia divisiones que no se corresponden con la cultura laguna pueblo, de la cual proviene la autora.

Los que consideran autobiografía a *Storyteller*, centran los estudios de la obra en las anécdotas familiares y las fotografías que contiene el libro (fotos de la autora, su pueblo, su tierra, el almacén de su familia en la reservación, las cacerías). Sin embargo, el texto está inundado de lo que podría llamarse "ficción": mitos de los laguna pueblos, revisiones de esos mitos, poemas sobre tricksters, narraciones contemporáneas que muestran reapariciones de esos tricksters en nuestros días,[3] reflexiones sobre el poder de las historias y mucho más. Podría decirse, entonces, que *Storyteller* cruza autobiografía y novela, pero además, se levanta en el lugar exacto en que se mezclan muchos otros subgéneros occidentales y hay un rechazo sistemático de las reglas de la escritura en prosa, que hace pensar en *62, Modelo para armar* de Julio Cortázar,[4] por ejemplo, pero con una intención totalmente diferente.

En *Storyteller*, las fotos no son simples agregados. Como dicen los defensores de la clasificación del libro como "autobiografía", en cierto modo podría decirse que son el núcleo del texto: representan gráficamente el lugar y la comunidad de los laguna pueblos, los únicos dos focos del libro. Aquí, como en muchas novelas de autores indios, los protagonistas individuales no existen en el conjunto del libro, solamente hay algunos en algunos de los fragmentos, tomados por separado. Como ya dijimos, el único protagonista de *Storyteller* es la vida en el lugar en que transcurre la acción, ese lugar que reflejan las fotos.

Alrededor de esa tierra sagrada para la tribu, se organizan historias, como rayos que parten de un centro. Esas historias son variadas hasta en lo gráfico: aparecen en prosa de dos

columnas justificadas; prosa en una sola columna sin justificar; poemas en estrofas regulares; poemas en estrofas irregulares y poemas sin divisiones de ningún tipo.

Lo más interesante es que esa heterogeneidad tiene un centro y eso pone *Storyteller* en las antípodas del sentido que le dan los autores posmodernos WASP a la heterogeneidad: aquí no se trata de mostrar un mundo fragmentario; al contrario, se está tratando de representar un único mundo en el cual las diferencias existen y deben cuidarse pero solo porque cada una de ellas es un segmento orgánico del todo y ninguna de ellas funciona en soledad. Este es un mundo en el que, por ejemplo, se puede contar la misma historia dos o tres veces en distintos géneros y, un mundo en el que esas versiones, en lugar de competir entre sí tratando de anularse, se complementan y se fertilizan una a la otra.

Leslie Marmon Silko siempre escribió sin respetar las barreras genéricas occidentales. Su primera novela, *Ceremony*, está enmarcada por poemas de los cuales *depende* la prosa del libro. En el poema del comienzo, se presenta la relación de la historia personal de Tayo, el soldado enfermo que muchos consideran protagonista de la novela, con el resto de las historias de su pueblo y del mundo entero. El poema es el ancla que une el relato que lo sigue con el planeta en general porque cuenta la forma en que Spider Woman (Mujer Araña, trickster y madre creadora en la civilización laguna pueblo) teje historias y sostiene el mundo con ellas. La novela completa debería leerse como un apéndice de ese primer poema: apenas una historia entre las muchas que teje Spider Woman. Los otros poemas del libro también marcan puntos esenciales, no en cuanto a la historia de Tayo sino en cuanto a la del mundo y la de América, por ejemplo el momento de la aparición de los blancos en el Nuevo Continente.

Almanac of the Dead es por lo menos tan compleja como *Storyteller* en cuanto a lo genérico. Aquí también importa lo gráfico pero no tanto como en la primera novela. La historia mezcla poemas, relatos tradicionales del almanaque de los muertos, relatos tradicionales de la cultura oral, profecías, discursos políticos, diagramas históricos y prosa más

ortodoxa además de cientos de personajes y líneas argumentales. La heterogeneidad es enorme en muchos sentidos y niveles. Geográficamente, *Almanac* está ambientada en todo el continente americano y en África. Los personajes son de muchas razas, ascendencias y nacionalidades. Se tocan todos los temas centrales de la vida del siglo XX, desde el marxismo hasta la droga pasando por las armas, la colonización, el poscolonialismo, la pornografía, el SIDA, las guerras de resistencia y la tecnología. Los puntos de vista y los narradores cambian constantemente, no hay nada en el centro, no hay (como dice Paula Gunn Allen) ni centro ni margen aquí, ni fondo ni foco, todo está al mismo nivel.

Y sin embargo, como siempre en estas literaturas, detrás de ese caleidoscopio, la novela describe un mundo *único* poblado de diferencias. La unidad está marcada en ciertos temas, metáforas y motivos que unen los hilos narrativos, géneros y tonos del libro: la ecología, el desierto, el fuego, la sed, la tormenta (como símbolo de la rebelión), el canibalismo (como símbolo de la destrucción que ejercen los poderosos, sobre todo la civilización europea) y la lucha de los defensores de la Tierra contra los Destructores.

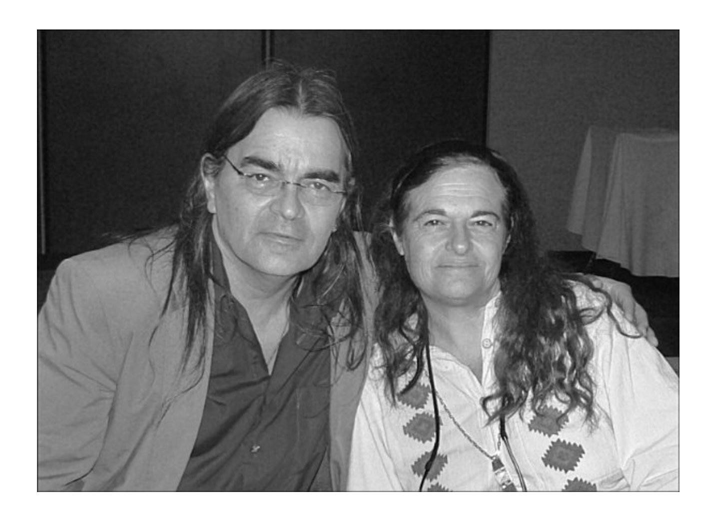
En *Gardens in the Dunes*, su última novela, Silko simplifica un poco este discurso[5] pero los cruces de géneros siguen en el centro. *Garden in the Dunes* apela constantemente a los géneros típicos del siglo XIX, en el que transcurre la historia: las narraciones de viajes, el discurso de las ciencias naturales y los diarios de exploración, es decir, según Mary Louise Pratt, los discursos del Imperio.[6] Aquí, esos discursos son rivales de las palabras e ideas de las dos indias que viajan en dirección contraria a la de los blancos.

La oposición entre la visión europea del mundo y la que llevan las dos indias a Europa también tiene una dimensión geográfica: los discursos relacionados con los viajes imperiales van del centro a la periferia y luego vuelven al centro. Las dos indias, en cambio, van de la periferia al centro y de vuelta a la periferia, y así la novela termina con el viaje a casa que caracteriza a la ficción india.[7]

Gordon Henry

The Light People de Gordon Henry, una novela corta y no tan conocida, es un ejemplo bastante reciente de una complejidad todavía más extraordinaria que la de *Storyteller* y *Almanac*. Henry juega no solo con una estructura difícil, muy compleja y muy expresiva, sino con el cambio constante de género literario y la diversidad casi infinita de enfoques, planteos estructurales, puntos de vista, líneas argumentales y géneros europeos.

The Light People empieza en prosa y después de haber borrado completamente las fronteras entre distintos tonos/historias/géneros termina otra vez en prosa. Ese marco parece ubicar al texto en el reino de la "novela", por lo menos para el público y el "mercado" occidentales. Sin embargo, Henry hace un esfuerzo para que sus historias no permanezcan nunca dentro de los límites de ese género.



Gordon Henry con Márgara Averbach

Ya en el segundo "capítulo", la prosa se divide en párrafos en letra romana y párrafos en bastardilla y aparecen los poemas, al principio siempre dentro de la prosa en bastardilla (prosa en la que se narra un momento ceremonial de alto voltaje emocional). Así, Henry marca gráficamente la

importancia de lo que Paula Gunn Allen, en *The Sacred Hoop*, llama “género ceremonial”. Aquí y en cada una de las oportunidades en que aparecen, los poemas lo que se plantea son temas esenciales, como sucedía en *Ceremony*. Los primeros abren la discusión sobre el tema del canibalismo y el de la repetición ceremonial misma.[8]

En esos juegos genéricos, Henry se apoya en las expectativas de sus lectores: por ejemplo, cuando ya los tiene acostumbrados a que los poemas aparezcan en los textos en bastardilla, empieza a presentarlos dentro de la letra romana. En *The Light People*, no hay límite para la porosidad de las fronteras entre los géneros.

Por otra parte, tiene sentido que la poesía sea constante: la rima y el ritmo tienen mucho que ver con el género “ceremonial” y los poemas forman parte de momentos en los que la comunidad, y algunas pocas veces, algún individuo intentan conseguir, entender, resolver o terminar algo importante.[9]

En la sección número 6,[10] Henry introduce otro género: la cita de un libro apócrifo, cuyo título aparece en negrita en una organización gráfica diferente (48). El libro, cuyo autor, Bombarto Rose, se declara mestizo, tiene dos subtítulos que vale la pena analizar: “Mixed-Blood Musings (...)” y “Essays, Poems and Stories”.

Los tres géneros enunciados —ensayos, poemas, historias — hacen pensar en una antología, es decir, un libro sin unidad interna, una *colección* de textos. Pero al mismo tiempo, hay un paralelo evidente entre el libro de Bombarto Rose y *The Light People.* Puede decirse con seguridad que *The Light People* es claramente un solo libro, una unidad. Por lo tanto, Henry está diciendo que los tres géneros son uno y borrando los límites entre ellos mientras rechaza la idea fundamental de cualquier “colección”, el fragmentarismo.

Por otra parte, el libro de Bombarto Rose se autodefine como “musings”. La idea que expresa el verbo “to muse” (reflexionar, meditar) tiene mucho que ver con la forma en que Henry maneja los géneros: los elige según lo que está diciendo en cada momento, sin ningún tipo de limitación externa. La elección que es fruto de la reflexión interna y no

de ningún límite impuesto desde fuera. Todos los géneros le sirven para reflexionar sobre el mundo y ninguno le sirve por sí solo. Antes que un "ensayo", un "poema" o una serie de "historias", el libro de Bombarto Rose y *The Light People* son un conjunto de "musings" sobre la relación entre la cultura blanca y las culturas amerindias, sobre todo la ojibwa o anishinabe, y también sobre el estado actual del mundo.

En tercer lugar, es evidente que la calidad de mestizo de Rose —aquí como en muchos otros libros de autores indios — es una metáfora de esa posición intermedia de la que habla Gloria Anzaldúa en *Borderline-La frontera*: la posición especial de los mestizos, que *son* en dos o más mundos, les permite acceder a una visión distinta de las cosas, a una visión *mixta*, y por lo tanto, capaz de ver más lejos. Al mismo tiempo, la palabra "mixed" en la combinación "mixed-blood", que utiliza Bombarto para definirse a sí mismo, alude a la "mezcla" en un sentido más amplio que el racial o étnico. Así, el libro es una mezcla de géneros y de historias y es una metáfora de la visión del mundo de los amerindios, como la casa de Betonie en *Ceremony*.

Por último, hay un silencio notable en la descripción del libro de Bombarto Rose: no se dice que ese libro sea una "novela". Eso lo diferencia del subtítulo de *The Light People*: "*A Novel by Gordon Henry*". Como el paralelo entre ambos libros es evidente, la sensación que se transmite es que los dos términos — "novela" y "antología"—se refieren a otra cosa, un género indefinido y amplio al que pertenecerían ambos. Como diría Bajtín, en esta definición, "novela" sería otra forma de "antología": un espacio propicio para el cruce de voces, el diálogo, lo carnavalesco, las identidades cruzadas.

En la sección en que aparece el libro de Rose, también hay poemas, pero no son poemas unitarios, semi-independientes, separados gráficamente del resto del texto, sino poemas dramáticos que conversan entre sí. Sus títulos son "Father's Prologue", "Son's Prologue", "The Father's First Response", "The Son's First Response", etcétera (52-58). Si se analiza esas páginas con cuidado, se hace

evidente que forman un drama en verso, es decir, introducen un nuevo género en el libro, un género más bien antiguo pero occidental que, en el siglo XX, trató de revivir, entre otros, T.S. Eliot.

Tres capítulos más adelante, aparece una colección de haikus (otro género poético, este de origen japonés) con el título de “Haiku and Dream Songs of Elijah Cold Crow” (69-75). Como el ensayo, los haikus son otra presentación metafórica de los temas generales del libro. Como los poemas de *Ceremony*, aglutinan y explican un todo heterogéneo.

Además de la poesía en todos esos formatos, la novela contiene dos ensayos (explícitamente definidos como tales), uno totalmente diferente del otro, como si, aquí también, Henry quisiera marcar las variaciones posibles dentro del género occidental “ensayo”.

El primero se define a sí mismo como “autobiographical profile” (perfil autobiográfico, 99-100). Son dos carillas más cercanas a la “autobiografía” que al ensayo aunque debe decirse que el “perfil autobiográfico” (de Bombarto Rose) se parece bastante al típico ensayo inglés, una mezcla armónica anécdotas personales y reflexiones. El tema es el de las relaciones entre los seres humanos, su lugar y el planeta, es decir, una presentación de la visión holística del mundo de los ojibwa y otras tribus de los Estados Unidos.

El ensayo relaciona el nacimiento de Bombarto con un incidente en el que un avión de guerra deja caer una bomba en la reservación. Bombarto se llama así porque el sonido de su nombre copia el de las palabras Bomber-too (bombardero también): él *también es* lo que pasa ese día. Así, Bombarto y todos los personajes de *The Light People* son más que ellos mismos: son también lo que los rodea, son el momento histórico, la reservación, la comunidad, la tierra; en el caso de Bombarto, él *es* su libro y su ensayo.

Al final de ese capítulo, el ensayo termina con una especie de apertura hacia el capítulo siguiente, claramente narrativo: termina con un signo de puntuación extraño, los dos puntos. Esos dos puntos borran con eficiencia la frontera entre el ensayo y la narración como género, y la frontera

entre un capítulo y otro. Narración y ensayo quedan unidos así por un signo de puntuación que establece una relación directa entre lo que lo precede y lo que viene a continuación.

El segundo ensayo, “Essay on Parameters of Residence” (Ensayo sobre parámetros de residencia, 76-79), es completamente distinto pero su función en el libro es muy semejante. Ya desde el título se lo relaciona con el llamado ensayo técnico científico. Aquí no hay ni recuerdos ni experiencias individuales y la lengua está plagada de recursos de los impersonalidad típicos de la jerga técnica y científica. El lenguaje —altamente especializado— está aplicado a la consideración del problema de los “Broken Treaties”, los tratados firmados por jefes indios y quebrados sistemáticamente por los Estados Unidos en las guerras de conquista desde la Independencia hasta 1890. Con una ironía apoyada justamente en el género “Tratado legal”, por ejemplo, el uso de palabras de origen latino y la sintaxis formal, el capítulo habla de la forma en que se quiebra una y otra vez la supuesta perdurabilidad eterna de esos documentos (“the other end of time is ahistorical, referent to the natural world, or natural time ‘so long as the rivers flow and the grasses grow’”, el otro extremo del tiempo es no histórico, se refiere al mundo natural o tiempo natural, ‘mientras fluyan los ríos y crezca el pasto’ [76][11]) mediante maniobras que surgen siempre del lado de los blancos: “this behaviour is subject to invalidation at some unkonwn point by some future unknown personality who represents a possible end to the behaviour, ‘subject to the discretion of the president’” (77).[12]

La conclusión, en el mismo lenguaje impersonal, es que “it might be said that the parameters of space set forth in the documents evolve into nothing” (se podría decir que los parámetros del espacio que se establecen en los documentos evolucionan hacia la nada, 78). Con ese lenguaje engolado y extraño, el ensayo resuelve que los Tratados eran “nada” porque nada significaban. El texto contrapone la visión legal del blanco, que considera el espacio o lugar una posesión y/ o una mercadería manipulable mediante papeles con la

visión amerindia, según la cual, el espacio es sagrado y, por tanto, los documentos (abstractos, complejos y *escritos*, no orales) no pueden decir nada sobre él y mucho menos decidir sobre su destino.

Hasta aquí, hablábamos de la variedad de géneros inserta en *The Light People.* Hay mucho más en la novela. Con solo leer los subtítulos de los capítulos, queda claro que se incluyen también “notes”, “songs”, “monologues” y “minidramas”. A medida que avanza el texto, la cantidad de géneros aumenta y los cruces entre ellos se complican cada vez más. Algunos subtítulos de tipo genérico tienen la función de manipular a los lectores y sorprenderlos: “Winter song” (Canción de invierno, 82), que por la palabra “song” (canción) parece anunciar un texto en verso, está en prosa y en cambio “Old Woman Cold Crow’s Story as Payment to Bombarto Rose” (Historia de Vieja Mujer Cuervo como pago para Bombarto Rose, 86) y “Old Woman Crow’s Monologue on the Death of her Son” (Monólogo de Vieja Mujer Cuervo por la muerte de su hijo, 83), que parecen anunciar prosa y teatro, están en verso. Con ese tipo de cruce, Henry demuestra que la narración (story) no tiene por qué ser siempre prosa (a pesar de que eso es lo que parece darse en los siglos XX y XXI occidentales) y que una canción puede serlo sin hacer uso del verso.

Por la importancia que tienen los planteos y la extrañeza del género en ambos casos, vamos a centrar parte del análisis en los dos minidramas.

El primero es para “Native Dancers”. De esa forma, Henry une teatro con danza, como en el origen del teatro. A nivel de la visión ojibwa del mundo, esa unión se realiza dentro del género “ceremonial”, lo cual une al “minidrama” con los poemas del comienzo del libro. Por el tema, en cambio, el primer minidrama tiene relaciones directas con el segundo ensayo, el que se refiere a la propiedad de la tierra. Así, los cruces entre textos son múltiples. Por un lado, se utilizan géneros distintos para tratar el mismo tema, y por otro, muchos de esos géneros se manejan dentro de un género amerindio, el “ceremonial”, tal como lo define Paula Gunn Allen en *The Sacred Hoop*.

El minidrama pone en discusión la oposición entre visiones del mundo, representada por el contraste entre un bailarín indio que está “grass dancing” (haciendo la danza del pasto) y un hombre blanco con corbata que anda a caballo y afirma que tiene un documento que prueba que esa tierra es suya. Lo que se contrasta es una visión del mundo en la que la tierra es sagrada y se baila, con otra en la que la tierra es un bien que puede convertirse en dinero, tal cual explica Eric Cheyfitz en *The Poetics of Imperialism*. El diálogo entre los dos personajes tiene un grave problema de traducción y por eso, es un diálogo de sordos.

Entre la primera escena y la segunda, hay un interludio de poemas y baile que, a nivel del texto, es pura poesía. Las escenas siguientes mezclan momentos más o menos realistas con representaciones ceremoniales y borran los límites entre los pares binarios muerte-vida, magia-lógica, comicidad-tragedia.

El segundo minidrama tiene un tono totalmente distinto, muy alejado de lo ceremonial y mucho más cercano al realismo occidental y a un subgénero cinematográfico estadounidense: el de los “juicios orales”. Empieza en la mitad de un capítulo (“Requiem for a Leg”, Réquiem por una pierna), con lo cual vuelven a romperse las barreras y las expectativas de los lectores occidentales acostumbrados al género novela: no es lo mismo abrir un drama dentro de los límites claros de un “capítulo” marcado por dos espacios que empezar con un texto gráficamente dramático en medio de un capítulo y hacerlo sin marcas, sin ningún título, inmediatamente después de un punto aparte. La segunda opción es claramente más subversiva que la primera.

Este segundo minidrama es diferente en cuanto al subgénero pero el tema es otra vez el del enfrentamiento entre la lógica de las culturas indias y la lógica de la cultura blanca. Esta vez el choque es el campo científico. Se trata de la disputa legal entre un museo y una familia por los restos de la pierna de un indio, perdida en el comienzo del libro. Las disputas entre museos y familiares de seres humanos desenterrados por razones que, para los blancos, tienen que ver con la ciencia son uno de muchos puntos alrededor de

los cuales se producen debates legales y, por lo tanto, un lugar simbólico importante para calibrar la distancia entre las dos concepciones del mundo. Así, en ambos dramas, Henry usa la capacidad dialógica básica del drama para representar la lucha entre dos culturas que viven en el mismo lugar pero tienen un acceso muy diferente al poder político y la toma de decisiones.

El último capítulo funciona de la misma manera para volver a poner el acento en lo holístico y resumir y repetir todos los hilos del libro. Estructuralmente es un resumen de la novela completa en todos sus niveles. Aún así, Henry introduce allí géneros nuevos: cartas (191), fragmentos de diarios (193), avisos publicitarios (197), folletos de instrucciones (198-9), discursos políticos en verso (208-9). Todos ellos son géneros relacionados con la comunicación, tema principal de este capítulo, en el que se narra un intento de diálogo oral entre un ser humano y un pájaro silvestre (que no es ni un cuervo ni un loro). Los géneros literarios elegidos tratan de comunicar pero no lo consiguen: los avisos publicitarios parecen engañosos; las cartas no llegan a tiempo (el destinatario muere antes); las instrucciones no se corresponden con el artículo que describen; los discursos políticos resultan incomprensibles para los destinatarios, etc.

En el despliegue de géneros, el libro describe la estructura genérica y general de la narración, directamente conectada con la concepción holística que tienen los ojibwa del mundo. El protagonista del capítulo (en esta novela, los protagonistas se turnan y son muchos, como sucede en la mayoría de las novelas de autor indio) encuentra fragmentos de periódicos, con los que, lentamente, reconstruye un mensaje: "He pieced the brittle fragments together into whole paragraphs on the table. Then he worked the larger pieces into two-page spreads" (Armó los pequeños fragmentos quebradizos y los armó en párrafos enteros sobre la mesa. Después trabajó con esos fragmentos más grandes para llegar a dos páginas completas, 193). En esa escena, *The Light People* se está representando a sí mismo como el conjunto de esos fragmentos, un rompecabezas heterogéneo que, sin embargo, forma una sola imagen cuyas partes

(distintas unas de otras) son interdependientes. El libro y el mundo que representa son lugares en los que todas las barreras (incluso la que separa la ficción de la realidad) son ilusorias y falsas.

Como las otras divisiones occidentales, aquí los géneros son fronteras artificiales, absurdas y, por lo tanto, los personajes y narradores se niegan a respetarlas. Habría que ir más lejos y decir que ni siquiera las ven. No se trata de que Henry (o Silko o Momaday) digan No a las divisiones genéricas de la literatura occidental (literatura a la que, en cierto sentido, pertenecen sus obras escritas en inglés): lo que hacen es no tenerlas en cuenta. Como las fronteras entre los Estados Unidos y Canadá para los pies negros o entre los Estados Unidos y México para los apaches, para estos autores, estos géneros no existen o existen solo para rebelarse contra ellos.

Para los lectores occidentales (que leen desde sus propias culturas), esta indiferencia tiene que ser parte del sentido del libro, otra forma de colocar la literatura justo en el guión de las palabras *Native-American, Mixed-blood*, como dijo la escritora dominicano-estadounidense Julia Álvarez. Otra manera de poner al texto en el punto mestizo que es el sitio de la *diferencia.*[13]

---

[1] Es un género muy abarcador y mal definido pero se lo elige justamente por esa falta de definición.

[2] La existencia o no de diferencias sustanciales entre “novela” y “autobiografía” ha llenado tomos de teoría.

[3] Uno de esos relatos es el ya analizado “Coyote Has a Whole House in his Hand”.

[4] Esta “novela” de Cortázar, muy experimental, se publicó por primera vez en 1968.

[5] Por ejemplo, en este libro, las historias principales son dos y el grupo de personajes es más coherente y pequeño que en las anteriores. El argumento es mucho más semejante al de una novela tradicional y se puede resumir con comodidad.

[6] Silko apela a los mismos discursos que estudia Marie Louis Pratt en *Ojos imperiales, literatura de viajes y transculturación*, Quilmes:

Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

[7] Para un análisis más extenso de *Gardens in the Dunes*, ver la segunda sección.

[8] Gordon Henry, *The Light People*, Norman: Oklahoma University Press, 1994, pág. 18. Todas las citas son de esta edición.

[9] El uso que hace Henry de la poesía cumple con la definición que da Paula Gunn Allen del género ceremonial en las culturas indias estadounidenses: inscribe a la novela como literatura mestiza, una literatura en la que los géneros son amerindios, no occidentales.

[10] Henry no numera los capítulos. La numeración es mía. Es evidente que Henry no quiere fijar el límite fijo de la numeración entre las diferentes historias, le basta con marcar las secciones a través de blancos.

[11] En esta cita, Henry se burla de la forma en que los tratados expresaban su permanencia con frases que querían copiar de las culturas amerindias y que, en realidad, no significaban nada y se rompían sistemáticamente en muy poco tiempo.

[12] Este comportamiento está sujeto a invalidación en un punto desconocido por alguna personalidad desconocida que representa un fin posible a ese comportamiento, “sujeto a la discrecionalidad del presidente”.

[13] Julia Álvarez dijo: “I am a Dominican, hyphen, American (...) As a fiction writer, I find that the most exciting things happen in the realm of the hyphen, the place where two worlds collide or blend together” (Soy dominicana, guión, estadounidense (…). Como escritora de ficción, descubrí que las cosas más emocionantes pasan en el reino del guión, el lugar en el que las palabras chocan o se funden unas con otras), Ilan Stevens, *Nation* (7 de noviembre, 1994), pág. 553.

2

Palabras de resistencia

Introducción

En esta sección del libro, se revisan algunos textos específicos, elegidos por su calidad de mestizos, es decir, por el mundo complejo, arremolinado y recorrido por varias culturas y varias tradiciones culturales que construyen. Dos de esos autores —Leslie Marmon Silko y Gordon Henry— ya se nombraron y analizaron en la sección anterior justamente porque sus obras son ejemplos magistrales de este tipo de literatura híbrida. Ambos autores se retoman aquí desde otro punto de vista. En el caso de Silko, en lugar de seguir analizando su novela más mestiza y comprometida, *Almanac of the Dead*, se elige aquí su último libro, *Gardens in the Dunes*, porque toma el tema del siglo XIX y analiza la colonización europea.

Linda Hogan y Louise Erdrich aportan otras dimensiones a la discusión. *The Book of Medicines* de Hogan es un libro de poesía que quiebra las tradiciones occidentales de los libros de poesía. Por su parte, *The Last Report on the Miracles in Little No Horse* de Erdrich aporta una visión ojibwa del tema de género. Se trata de un tema que ya vimos en parte al hablar de la tecnología pero que no suele aparecer mucho en este corpus.

Antes que nada, cabe aclarar que la literatura aborigen estadounidense es un campo cada vez más variado y difícil de abarcar y que, por lo tanto, cualquier elección de corpus deja de lado muchos otros textos, tal vez igualmente valiosos. Entre otras cosas, además de cuestiones circunstanciales, hay en esto una decisión y un gusto personales, y en cuanto al gusto, no me parece importante explicar demasiado. Un ejemplo de cuestiones circunstanciales es la decisión de no dedicar un capítulo a la primera novela amerindia en ganar el Pulitzer, *House Made of Dawn* de N. Scott Momaday (premio en 1967): esa decisión tuvo que ver con la cantidad de trabajos que se le

dedican en reuniones argentinas sobre literatura aborigen estadounidense.

The Light People de Gordon Henry: estructura y visión ojibwa del mundo

Como se dijo en capítulos anteriores, autores como Leslie M. Silko, Louise Erdrich, James Welch, Linda Hogan, Greg Sarris y Simon Welch, entre muchos otros, han escrito novelas que aparentan un enorme fragmentarismo pero transmiten una visión holística del mundo y que, en un género donde la temporalidad es importante, reniegan de la cronología temporal. Algunos ejemplos de estructuras alejadas de lo occidental en las novelas de autores amerindios son:

—novelas formadas por cuentos casi independientes que se relacionan a través de redes comunitarias y familiares (*Love Medicine* de Louise Erdrich; *Grand Avenue* de Greg Sarris[1]);

—novelas en las que el único centro es el lugar, una reservación, por ejemplo, alrededor del cual o más bien *dentro* del cual gira todo, desde fotos hasta todo tipo de relatos: narraciones tradicionales, narraciones modernas, poemas, listas, cartas (*Storyteller*, Leslie M. Silko);

—novelas en las que la estructura está basada en gráficos, por ejemplo, el del árbol genealógico de la tribu pomo en *Watermelon Nights* de Greg Sarris[2];

—novelas en las que la estructura está ligada a ceremonias (por ejemplo, de curación en *Ceremony* de Silko y *House Made of Dawn* de N. Scott Momaday).

Cualquiera de esas novelas sería un buen ejemplo de la "revolución de paradigmas" y la revolución estructural que están en el centro de las literaturas de autores aborígenes.[3] A pesar de la brevedad de la novela, *The Light People* de Gordon Henry es el texto en el que se da la búsqueda más extraña e impresionante en ese sentido.

The Light People: estructura/estructuras

Esta novela es muy corta, pero con una complejidad estructural y argumental increíble. Como sucede con muchas otras novelas de autor indio, es imposible contar el argumento, tal vez porque la misma palabra "argumento" pierde sentido frente a ella. Como en el caso de *Almanac of the Dead* de Silko, el problema es que un argumento parece requerir una línea narrativa única, un foco; cuando ese foco no existe, es inútil tratar de contar lo que pasa como se hace con las novelas tradicionales.

Hasta la página 89, *The Light People* parece una serie de historias que se abren unas dentro de otras en un esquema de cajas chinas. El esquema es reconocible hasta ese punto pero incluso así, es una estructura de cajas chinas muy difícil de seguir. La lectura se vuelve confusa porque las cajas son demasiadas, porque no se enumeran las secciones que las contienen[4] y porque la forma en que se abre cada "caja" varía constantemente.

En los primeros cinco capítulos, cada historia tiene un personaje que cuenta otra, dentro de la cual, a su vez, aparece *otro* narrador y así hasta provocar una intencionada pérdida de centro, como en algunos sectores de *Las mil y una noches*. En el sexto, un personaje abre un libro y, en ese acto, inaugura la historia siguiente cuyo narrador es el autor del libro. En ese instante, la historia abandona el esquema de la "caja china" y empieza a hacer variaciones estructurales más extrañas. En el resto del libro hay muchísimas otras formas de montaje: historias que se relatan como pago de un favor,[5] historias que surgen en medio de los capítulos (no al comienzo de cada uno), historias que se separan gráficamente de las anteriores con cambios de tipo de letra o con cambios en el género literario (de prosa a teatro, por ejemplo).

The Light People es intensamente heterogénea. Como se vio en la primera parte, contiene pasajes en muchos géneros. A nivel de los personajes, hay seres humanos de todas las edades y géneros, blancos y amerindios y también personajes históricos; hay momentos históricos reconocibles

y personajes que parecen fuera del tiempo, y hay piedras y animales tan importantes como los humanos. A nivel de la conciencia narradora o narrada, la variedad es la misma: hay vigilia, sueño, muerte. Por otra parte, esos "estados" están desjerarquizados, confundidos y entretejidos, como en gran parte de estas literaturas. La vigilia no vale más que el sueño, por ejemplo.

Como en todos los ejemplos que se estudian en este libro, esa heterogeneidad es aparente: los géneros literarios, los personajes y las situaciones están profundamente unidos unos con otros por lazos de dependencia, que se apoyan en la estructura misma del texto.

En el momento en que se abre el libro de Bombarto Rose y desaparece el esquema de las cajas chinas como modelo, lo que cambia el paradigma es el hecho de que, dentro del libro abierto por el tío de Oshawa en una biblioteca sitiada por la nieve (81), empiezan a aparecer personajes, hechos y respuestas a enigmas que provienen de las historias *anteriores* a la apertura del libro. Esas apariciones son totalmente desconcertantes para los lectores occidentales porque:

1. establecen conexiones con "cajas" o "historias" muy separadas de la que se está leyendo en el momento (por ejemplo, en la historia número 14 se habla de la historia número 2, y con eso se traza una relación que atraviesa 12 historias).[6]

2. la separación entre la historia 5 y la 6 (es decir, el momento en que el personaje abre libro en una biblioteca aparentemente aislada) parece definitiva para los lectores occidentales: en Occidente, donde hay límites muy marcados entre las palabras y las cosas. Un libro elegido más o menos al azar en una biblioteca no puede contener respuestas concretas a preguntas concretas que no estaban en el libro sino fuera de él, preguntas que ni siquiera están relacionadas con el personaje que lee el libro sino con personajes anteriores que el lector del libro ni siquiera conoce.

A partir de la biblioteca y el libro, las relaciones directas entre historias separadas se convierten en una constante y eso complejiza la estructura de *The Light People* hasta

convertirla en una buena representación de una visión del mundo en la que, en lugar de oposiciones y fronteras binarias, prima la interdependencia, la interrelación y el borrado de todos los límites.

Así, la estructura general del libro funciona con constantes cambios de esquema:

a. En un principio, seis historias van abriéndose una dentro de la otra (cajas chinas); en esta primera parte, cada historia está relacionada sobre todo con la anterior y la posterior, sin puentes hacia historias más lejanas: 1 {2 [3 (4 (5 (6

b. A partir de la sexta historia, se inaugura un segundo grupo de historias cuyo marco mayor es el libro de Bombarto Rose, abierto por el tío de Oshawa. El esquema es más complejo que antes. Aproximadamente, podría representarse así: 6 { [7-8] 9 [10-11-12 (13 (14

En este segundo esquema, los paréntesis abiertos en 6, 10, 13, 14 no se cierran nunca.

c. Sin embargo, el verdadero problema estructural aparece solo después del capítulo 14, en el tercer esquema estructural. Entre la historia 14 y la 19, hay una vuelta gradual a las historias anteriores a la 6, pero Henry borra deliberadamente el límite entre el libro que se abre en la historia 6 y lo que sucede *fuera* de ese libro: nunca se sabe cuándo se ha cerrado el libro para volver a la "realidad" fuera del libro. Al principio del capítulo 19, "Waking in the library" (Despertar en la biblioteca, 140), el texto mismo se encarga de aclarar que la estructura está incompleta y que eso es deliberado: "I don't know how I'd been sleeping and I couldn't remember where the book I'd started ended and where the dream I'd fallen into started" (No sé cómo había estado durmiendo y no recordaba dónde terminaba el libro que había empezado y dónde empezaba el sueño en el que había caído, 140). Esa aclaración no *cierra* la estructura: al contrario, lo que hace es afirmar que sigue abierta y que nunca va a cerrarse. En ese momento, ya estamos fuera del libro de Bombarto pero, ¿cuándo salimos? ¿O es que seguimos adentro? Este cruce de la estructura b con la c es inclasificable y totalmente imposible de representar

gráficamente. Así, esta tercera estructura de relación entre historias —que empieza en algún lugar indeterminado entre el capítulo 14 y el 19— contiene historias que cierran historias que se habían abierto antes del capítulo 6 y también historias nuevas que se abren y se multiplican en otra. Por ejemplo, el juicio contra el museo por la posesión de la pierna de Four Bears (Cuatro Osos), que aparece en forma de obra de teatro primero y luego en prosa, empieza en el capítulo 19 pero es imposible determinar si empieza dentro o fuera del libro de Bombarto Rose. En cambio, cuando termina, no hay duda de que el libro se ha terminado. Los límites entre el mundo del libro y el mundo "extratextual" están totalmente borrados o, tal vez sería mejor decir que la narración los declara ilusorios y falsos. Lo mismo podría decirse de la concepción de Henry sobre los límites entre lo literario y lo político, entre una novela y la vida en la reservación.

Como acabo de decir, es imposible graficar esta última estructura, pero tal vez podría intentarse otro tipo de análisis en el que se marcaran las relaciones directas entre los distintos capítulos-historias. El resultado sería una red en la que las historias terminarían relacionándose todas con todas por lo menos en algún nivel: ya sea por estructura o por enigmas, personajes, tiempo, espacio, género literario, tema. Henry describe la visión ojibwa del mundo como una serie de historias diferentes que se relacionan hasta formar una sola.

The Light People: estructura y visión del mundo

Es evidente que la unidad general del mundo de los ojibwa en *The Light People* está marcada estructuralmente en esa construcción en red en la que no pueden definirse fronteras impermeables. En el libro de Henry, la idea de "historia" o narración no está relacionada con una concepción cronológica del tiempo: las historias no avanzan ni retroceden, se conectan unas con otras hacia el costado, hacia abajo y hacia arriba en movimientos simultáneos que muy pocas veces son lineales.

Ese tipo de estructura rechaza la idea occidental de "individuo", es decir, una concepción de la persona humana como relativamente independiente de lo que la rodea y sobre todo de su sitio de origen. Un ejemplo cualquiera: para resolver lo que en el primer capítulo parecía un problema personal, un problema de identidad que, en las novelas europeas sería claramente individual (o, en todo caso, familiar), Oshinawa, el primer personaje importante, necesita conocer las historias de todos los miembros de su comunidad, entender la historia de su grupo completo porque esa historia une todas las historias individuales, incluyendo las que se cuentan en el libro de Bombarto Rose. Así, los enigmas de la ausencia de la madre y la identidad desconocida del padre del Oshinawa tienen una respuesta coherente solo cuando él averigua cuál es su lugar en la comunidad, cuál es el lugar de su comunidad en el mundo y cuáles son las relaciones entre esa comunidad y su entorno, incluyendo la tierra, los accidentes geográficos, los animales y las plantas. Por eso, la estructura no jerarquiza entre las historias, no elige una sola como "foco" y las demás como "fondo". Todas son igualmente importantes y, unidas sin perder la diferencia, forman el universo de la comunidad.

A nivel argumental, esa visión del mundo se marca con claridad en la novela. En el libro de Bombarto, por ejemplo, se habla de un rebelde ojibwa que se quedó mudo cuando se le prohibió hablar su idioma en la escuela. Dentro de los capítulos que narran esa historia, hay uno escrito por el mismo prisionero y compuesto solamente por haikus: ese personaje se comunica con el resto del mundo solamente a través de esa forma poética japonesa.

La sensación que da la lectura de las seis páginas de haikus es la de estar viendo un grupo de pájaros de especies completamente distintas que viajan juntos en un vuelo armónico y comunitario. Como en un caleidoscopio, los haikus tocan temas dispares: la guerra de Vietnam, las armas de los blancos, el amor, la falta de comunicación de los que han perdido su idioma, las relaciones familiares, la comunidad india, la Tierra, la escuela como mecanismo de dominación e institución total.[7] Visto como un todo, como la

bandada completa de pájaros, el capítulo anticipa en clave lo que va a pasar en la novela, vuelve sobre lo que ya se sabe y vuelve a afirmar que todos esos temas son partes de lo mismo. Estructuralmente, el capítulo[8] entrega el discurso al prisionero Elijah, con lo cual le da el poder de contar su propia historia, antes narrada por su oficial de reclutamiento. Aquí, Henry hace una exploración del problema de los puntos de vista como cuestión de poder.

Otro momento en el que se marca la visión holística se da en la confusa frontera abierta entre el despertar del tío en la biblioteca sitiada por el invierno y lo que sucede dentro del libro de Bombarto. En medio de la ceremonia (escrita en forma de obra de teatro) en la que un personaje blanco viene a reclamar la tierra de la comunidad, los indios le dicen muchas veces al blanco: “You are lost; you must be lost; are you sure you are not lost?” (Usted está perdido, tiene que estar perdido, ¿está seguro de que no está perdido?).[9] Además de criticar la visión europea del mundo —esa visión de la Tierra como recurso y bien de uso y no como Madre es errónea y el que la tiene está “perdido”—, esta escena describe un poco la situación de los lectores occidentales en la lectura. A esa altura de los cambios estructurales, seguramente los lectores también se sienten perdidos. Por eso, la explicación que se da al blanco es también para los lectores: “So once again a story sets out among us. You will see the story and where it came from, this time, but at other times the story comes from another direction, waking all those who sleep in its narrative path” (Así que una historia vuelve a empezar entre nosotros. Esta vez, usted verá la historia y de dónde viene pero, otras veces, la historia viene desde otra dirección y despierta a todos los que duermen en su sendero narrativo, 104). En el mundo interdependiente de esta manera de leer la realidad y, por lo tanto, en este tipo de estructura literaria aparentemente fragmentaria pero cohesionada, es erróneo tratar de dilucidar historias individuales, tratar de entender dónde empieza y termina cada una: “Maybe this is why you see when you wake that others have risen before you, or that as you wake others still are rising up to set out from the place where vague and indistinct dreams have visited them” (Tal vez esa es la razón por la que, cuando se despierta,

usted ve que otros se han levantado antes que usted, o la razón por la que, cuando usted se está despertando, otros siguen levantándose para empezar desde el lugar donde los han visitado sueños vagos e indistintos, 104).

La ceremonia[10] termina con un símbolo de unidad e interdependencia. En las indicaciones teatrales se dice que las luces iluminan a los que se visten para el powwow y aclara que "Dancers include all of the people who have been mentioned in the stories to this point" (Entre los bailarines están todos los que se han mencionado en las historias hasta este punto, 105). Con eso, el dramaturgo dice que el powwow, una ceremonia de las Grandes Praderas, incluye tanto a los que están *dentro* de libro de Bombarto Rose como a los que están *fuera*. La aclaración borra definitivamente los límites entre el libro y el mundo.

La última de estas escenas claves es la historia del pájaro herido al que quiere salvar Oskinaway en el último capítulo de la novela. Se trata de una historia larga que se cuenta entera en un solo capítulo, sin derivaciones a ningún otro, pero que aparece constantemente interrumpida por pensamientos, decisiones, espacios y problemas comunitarios.

La historia gira alrededor de las relaciones (y malos entendidos) entre la cultura blanca y la cultura ojibwa. Hay un contraste evidente entre el deseo de Oskinaway, que quiere curar al pájaro herido, por un lado y, por otro, la reacción de los profesores de veterinaria que clasifican al animal como "wild" (salvaje, por oposición a "domestic", doméstico, o "farm", de granja, 188-189) y por lo tanto, lo dejan fuera del programa. No se cura a los animales por ellos mismos, interesan solamente si son útiles para los seres humanos. Los profesores consideran al pájaro silvestre un ser intrascendente e inútil —no está dentro de la economía del mercado—. Lo mismo se hizo con la vida cultural y física de las tribus de toda América, a quienes también se calificaba de "wild".[11] En cambio, lo único que mueve a Oskinaway es el pájaro mismo. En su vida de estudio en la universidad, solamente esa curación lo emociona. Y ese sentimiento se contrapone con la "flood of abstractions, in a spiritless

dissertation on animal physiology" (corriente de abstracciones en una clase fría sobre la fisiología animal, 203), es decir, el estudio entendido como separado del sentimiento, a la manera del binarismo europeo.

Ese contraste se desarrolla en varios subtemas, por ejemplo, en la comparación entre la diferencia entre la cooperación y la ayuda que dan los abuelos ojibwa a los miembros de la comunidad por un lado y por otro, la frialdad de la vida universitaria, totalmente calculadora y vacía, sin comunicación. Es esa diferencia la que decide a Oskinaway, que abandona la universidad y vuelve a la reservación, con el pájaro. Es decir, hace el típico viaje de vuelta.

Entonces, en una segunda parte de la historia, un hombre blanco ofrece a Oskinaway un programa para enseñarle a hablar a su pájaro. El programa está presentado como un producto publicitario, con carteles y folletos rimbobantes, típicos de las ventas por televisión. La sensación de la mayoría de los lectores ante esa presentación es la de estar frente a las afirmaciones de un estafador. Gordon Henry juega con eso: para la visión binaria del mundo de muchos de sus lectores, un pájaro (animal) jamás podría acceder a una cualidad humana como el habla, y por lo tanto, el programa *tiene que* ser una estafa. Dentro de la visión no binaria que propone la novela, en cambio, el programa (que establece un puente de comunicación entre los animales y los seres humanos) es absolutamente lógico y se espera que funcione. En la novela, el programa sirve y la sorpresa estructural se repite así a nivel argumental.

Pero la historia va más allá y hace una definición mucho más política y contestataria que filosófica. El texto del programa de aprendizaje para el pájaro es una grabación del Preámbulo de la Constitución de los Estados Unidos. El folleto dice que si se enseña a los pájaros *salvajes* a decir todo el Preámbulo, aprenderán a hablar, es decir, se convertirán en "humanos". Pero las cintas que compra Oskinaway solo completan correctamente el entrenamiento de las primeras tres palabras, "We, the people". Cuando se llega a "of the United States", la cinta está fallada y más

adelante, hay solamente silencio.

Por eso, el pájaro aprende solo tres palabras del inglés, ese idioma civilizado y son exactamente las palabras que parecen expresar —en inglés, como la novela misma— la visión ojibwa del mundo: el pronombre *we* (nosotros, la comunidad; no "yo", el individuo) y la palabra *people*, sin la especificidad y el excepcionalismo de la expresión "de los Estados Unidos".

El objetivo final del programa es que el pájaro deje de ser "wild", como lo que quiere la película *Apache* con respecto a los indios. Pero el pájaro se niega a convertirse en estadounidense, se niega a dejar de ser "salvaje" (indio, aborigen) y toma del lenguaje solamente lo que le interesa: las palabras "nosotros, el pueblo". Se vuelve humano pero no como esperaba el programa porque elige la identidad de "pueblo" y no la de estadounidense.

Esta historia, que termina con el pájaro animal libre y más sabio, poseedor del lenguaje pero no contaminado por una visión europea del mundo, está entrelazada con historias menores que repudian la idea del mundo que se expresa en las cronologías, las fronteras fijas y las posiciones binarias de los europeos:

1. Oskinaway va a la reservación y se reencuentra con el pueblo del que habla el pájaro, el pueblo que va a ser su "nosotros";

2. Oskinaway descubre una serie de diarios que describen la lucha de los ojibwa por su cultura y reconstruye esa historia;

3. Oskinaway descubre por fin el nombre de su padre en los diarios (con lo cual se soluciona el enigma de la historia número 1, que abre la novela);

4. Oskinaway vuelve a relacionarse con su primera novia, que nunca abandonó la reservación;

5. se describe a la juventud aborigen y se habla de sus problemas: muchos jóvenes ojibwa se van a la ciudad; esta historia se narra a través de una fábula simbólica en la que los jóvenes del grupo ceden a la atracción de las luces de neón y cuando cruzan el río, se pierden para siempre;

6. Oskinaway sueña con la guerra de Vietnam y critica la definición estadounidense de “heroísmo”;

7. llegan a la reservación los senadores que vienen a festejar el 12 de octubre; esta historia incluye la conferencia que lee Oskinaway sobre los tratados quebrados y violados por los blancos, conferencia que él recita en verso, otro cruce de géneros incompatibles para la cultura blanca (un ensayo en verso);

8. Oskinaway da asilo a un chico abandonado y lo libera, como antes al pájaro.

Todas esas historias rozan el tema del choque de culturas y los problemas de la identidad tribal y muchas de ellas —sobre todo la de la conferencia del 12 de octubre— tienen un fuerte tono de protesta y están basadas en la ironía.

Así, en este capítulo final (el más largo de la novela), se repite no solo el contraste entre dos visiones del mundo sino también la estructura compleja de historias que se relacionan entre sí como hilos de una red. Hay un momento en particular que es la clave simbólica del conjunto. En el discurso de Oskinaway frente a los senadores, se dice que es profundamente irónico que “the scientific/European world Columbus left,/ and the mythical scientific truth he destroyed/ with his misguided mission,/ that the world was flat,/ should coincide with floating into a hemisphere/ in which a great many inhabitants/ built their homes, political systems, spiritual structures/ and values around the round,/ the concept of the circle” (el mundo/ científico, europeo que dejó Colón,/ y la verdad mítico científica que destruyó/ con su misión mal guiada,/ que el mundo era plano,/ coincidiría con entrar flotando a un hemisferio/ en el que muchísimos habitantes/ construían sus casas, sus sistemas políticos, sus estructuras espirituales/ y sus valores alrededor de la redondez,/ del concepto del círculo, 209).[12] El discurso no se limita a constatar que las dos culturas son diferentes, una plana, otra circular o esférica: resuelve el contraste apoyando francamente la visión india del mundo cuando afirma, que “still the world is round,/No matter which direction you go,/ Five hundred years, like the world traveler,/ will come back round” (y el mundo sigue siendo

redondo,/ no importa en qué dirección vayas,/ quinientos años, como el viajero del mundo,/ volverá otra vez en redondo, al principio, 210).

Así, como las ideas de los pueblos del continente americano, *The Light People* es un círculo que no cree en límites —ni siquiera los que separan el espacio (direction) del tiempo (five hundred years), aquí combinados en un solo concepto, como quiere cierta interpretación de la teoría de la relatividad—, un círculo que nunca empieza y nunca termina y que volverá a llevar al continente americano a lo que fue antes de 1492. Ese círculo proclama sus opciones culturales con un arte mestizo y distinto, desde la estructura hasta cada uno de los símbolos, un arte que a veces puede llegar a causar confusión en sus lectores no indios pero que siempre lo hace con tal astucia y belleza que se vuelve inolvidable.

---

[1] Greg Sarris, *Grand Avenue*, New York: Penguin, 1994.

[2] Greg Sarris, *Watermelon Nights.* New York: Hyperion, 1998.

[3] La expresión "revolución de paradigmas" es de Gene Wise que la discute en los Estados Unidos desde fines de la década de 1930 hasta la de 1950 en su *American Historical Explanations*, Homewood III: Dorsey Press, 1973, págs. 129-32, 233-95.

[4] La numeración que se utiliza aquí es mía, como aclaré antes.

[5] El uso de historias como valor de cambio es común en muchas tribus de América del Norte, incluyendo la de los ojibwa, a la que pertenece el autor y gran parte de los personajes de *The Light People.*

[6] Esto produce confusión porque en los esquemas de cajas chinas cada historia suele estar conectada solo con la inmediatamente anterior y la inmediatamente posterior.

[7] Para el tema de la escuela como institución total, ver, entre otros David Wallace Adams, *Education for Extinction, American Indians and the Boarding School Experience (1875-1928)*, Lawrence, Kansas: University Press of Kansas, 1995.

[8] 69 a 75 (Capítulo "Haiku and Dream Songs of Elijah Cold Crow", Haikus y canciones de sueños de Elijah Cuervo Frío).

[9] Estas palabras o variaciones en el mismo sentido aparecen en las páginas 98, 99, 100, 101.

[10] Como ya dijimos, las ceremonias son un elemento estructural importante en la novela y, en esta novela en particular, las ceremonias amerindias se oponen a una ceremonia “blanca y estadounidense”: el juicio entre el museo y los familiares de Four Bears por la pierna.

[11] La oposición civilización vs. barbarie es pertinente en este punto y habría que agregar que se trata otra vez de un par binario típico del pensamiento occidental. Por otra parte, la idea de que la “utilidad” de una cultura o de un animal depende de su importancia para la forma de vida capitalista se sigue aplicando todavía en la política interna que sigue gran parte de los países del continente americano para con los pueblos originarios y la naturaleza en general.

[12] Ver para el círculo como concepto filosófico y político James Nischke, *Circle, Consciousness and Culture*, Arizona: Navajo Community College Press, 1984.

Gardens in the Dunes de Leslie Marmon Silko: las historias como resistencia

En *Almanac of the Dead*, Leslie Marmon Silko llevaba la lucha entre los defensores de la Tierra y sus destructores hacia el territorio complejo, ambiguo, de las fronteras. En *Gardens in the Dunes*, va hacia atrás en el tiempo (la acción transcurre en el siglo XIX) y al mismo tiempo ensancha el horizonte fronterizo de *Almanac* en un movimiento que podría describirse como doble globalización. Este texto extiende hacia el pasado el conflicto que está en la raíz de toda la obra anterior de Silko y para eso, utiliza los viajes de los personajes en dos mundos diferentes: el geográfico y el literario.

Si tomamos en cuenta la literatura que comentan y leen Hattie, Indigo, Edward y las dos damas europeas por un lado, y por otro, los viajes que hacen algunos de ellos, el rango geográfico y temporal de la novela es notable. En cuanto a la dimensión espacial, se extiende desde los Estados Unidos hasta Brasil, África, Europa y Oriente Medio; en cuanto a lo temporal, va hacia atrás, desde fines de siglo XIX (el tiempo en que transcurre la acción) hasta los tiempos del florecimiento de las civilizaciones celtas en Inglaterra y los primeros pueblos de Asia, Europa y América.

Se trata de un movimiento de doble globalización:

—por un lado, pinta la colonización, es decir, el momento histórico que inaugura el movimiento posterior hacia la globalización representándolo en los actos de varios personajes, desde Edward hasta el doctor Gates y los habitantes blancos de Needles, Estados Unidos;

—por otro, describe la lucha contra esa colonización, que también se globaliza y que está representada tanto por las aborígenes protagonistas como por algunas mujeres europeas como Hattie y su tía.

Todos los personajes importantes de la novela están involucrados ya sea en la resistencia contra la colonización, ya sea en su defensa, justificación y promoción. Esas dos posiciones políticas están estudiadas en todas sus variaciones y queda claro que los miembros de ambos grupos están conectados a muchos kilómetros de distancia, sobre todo los defensores de la Tierra. Así, los celtas, los mexicanos, los sand lizards (lagartijas de la arena) —tribu que ocupa el centro del libro—, los aborígenes brasileños del Amazonas y también los animales salvajes y las plantas del mundo están conectados unos con otros y la voz narradora afirma y describe constantemente esa relación a distancia.

Colonización: ciencia, violencia y robo

La colonización adquiere variedad de formas en la novela. En primer lugar, hay que aclarar que, si bien hay escenas relacionadas con las formas violentas, severas y directas de la conquista —por ejemplo, la esclavitud y la ocupación de territorios—, las estrategias colonizadoras que más se analizan y estudian son las que combinan la ciencia occidental con el robo de los recursos en las tierras colonizadas.

En *Gardens in the Dunes*, el robo y la posesión de los recursos es la meta última de los actos de los colonizadores y la ciencia es la máscara de respetabilidad con que se cubre y se oculta ese robo. La violencia es la herramienta con la que se lo lleva a cabo. La novela describe la forma en que la ciencia europea trabajó codo a codo con la colonización económica y militar, dependió de ella, la defendió y la promovió, como explica Mary Louis Pratt en *Ojos imperiales.*

La ciencia europea tiene un rol central en la narración. La historia de Hattie y Edward, la pareja blanca que se lleva a Indigo, la india sand lizard, a Europa, da vueltas alrededor de los hábitos y reglas de la Academia científica. Además de Edward, enamorado de la investigación tal como la entienden las visiones europeas del mundo, la novela tiene otros dos personajes secundarios dedicados a la ciencia: el padre de Hattie y el doctor Gates.

En cuanto a su relación la ciencia, Hattie es la más ambigua de todos los europeos, sobre todo porque es un personaje que evoluciona. Al principio de la acción, le duele terriblemente no haber podido completar su tesis de doctorado sobre los gnósticos, primeros herejes del cristianismo; al final, comprende que la tesis y el sistema académico en general no son factores importantes en su vida. Esa evolución está influenciada por los conocimientos que recibe acerca de otras culturas: las amerindias (a través de Indigo) y las primeras culturas europeas (a través de la tía Brownyn y Laura). Y Hattie es capaz de escuchar lo que esas culturas tienen que decirle, se abre a ellas. En el otro extremo del espectro, los científicos como Edward desprecian esas culturas y las consideran "primitivas" e inútiles. No les interesan y no están dispuestos a aprender de ellas.

La evolución hace de Hattie el personaje europeo más interesante de *Gardens in the Dunes*. Sin embargo, para estudiar la ciencia, el más importante es su esposo, Edward, cuyo amor por el conocimiento científico (específicamente el análisis de las plantas, las piedras y los artefactos antiguos) es uno de los hilos de la acción y motor de la mayor parte de los viajes que él hace, primero solo, a Sudamérica y después, acompañado por Hattie e Indigo, a Europa.

Edward usa la máscara de la ciencia y la cree "neutral". Con esa máscara, viaja por el imperio de los colonizadores europeos, apoyado en la fuerza y las conquistas de ese imperio. Lentamente, la máscara de "neutralidad" e "inocencia" se le convierte en rostro y lo deja ciego: por eso, Edward es incapaz de ver las consecuencias de sus actos para las tierras que recorre y para el planeta todo. Su ceguera está representada por su gradual decadencia física y su absurda muerte, causada por los experimentos inhumanos a los que lo somete el doctor Gates, otro científico. Edward muere traicionado por la ciencia que ama. Está completamente ciego a la verdad de lo que hace. No ve (no *quiere* ver) que él es parte de la máquina de destrucción colonizadora contra la que siempre está predicando.

No es un científico certificado pero se considera un

entusiasta de la ciencia y el "progreso". Tiene una conciencia relativa de la forma en que usa las plantas, piedras y artefactos exóticos que recoge: sabe que lo hace para "finance his tours to exotic and distance locations" (financiar sus viajes a lugares exóticos y distantes, 130), pero la máscara que usa le permite no sentirse culpable por eso. Está tan ciego que se enfurece cuando se da cuenta de que, veinte años después de su primer viaje a Brasil, la "orchid mania" (la moda de las orquídeas) ha convertido a las plantas que él amaba en un objeto "increasingly scarce and difficult to obtain" (cada vez más escaso y difícil de obtener, 131). En medio de esa furia, sigue sin entender hasta qué punto él es parte de las causas de la escasez que llora.

Su ceguera es selectiva, por supuesto. Es ciego a su propia culpa pero tiene una conciencia absoluta de la razón política por la que la Compañía lo manda a buscar de las plantas que producen goma: "It was imperative to obtain specimens that resisted and survived the leaf blight (...) otherwise Brazil would enjoy a world monopoly of rubber once more" y el mercado quedaría "lost to England and the United States" (Era imperativo obtener especímenes que resistieran y sobrevivieran..., de otro modo Brasil tendría el monopolio de la goma una vez más (y el mercado quedaría) perdido para Inglaterra y los Estados Unidos, 131).

Edward es un hombre inteligente y educado. Sabe perfectamente que va a Brasil a robar los especímenes de plantas de la goma en un acto que, en ese país, es ilegal; un acto de piratería. Estará dispuesto a repetir ese tipo de robo cuando busque los cítricos en Córcega. En lugar de culpa, siente cierto tipo de orgullo por lo que hace. Se esfuerza por construir una pared entre él y los colonizadores abiertamente violentos porque necesita diferenciarse de ellos, creer que él es otro tipo de persona. Pero la novela lo define claramente como uno de los "destructores", como los llama Silko.

Hay momentos en que la máscara que Edward sostiene frente a su cara con tanto cuidado, se derrumba y cada vez que eso pasa, el personaje está a punto de ver y entonces,

retrocede. Por ejemplo, cuando el fuego intencional destruye la parte de la jungla en la que crecen los árboles de goma, Edward se ve obligado a aceptar que el incendio es una estrategia de la Compañía y que esa era la misión principal de su compañero de viaje, Eliot, enviado a la jungla para asegurarse de que solamente ellos *posean* los árboles de la goma (el verbo es importante: únicamente las visiones europeas del mundo pueden pensar la posesión en un contexto natural). Cuando ve lo que está pasando, Edward se siente "usado" por Eliot y la Compañía. Es en ese contexto que recibe una herida física y simbólica que terminará matándolo.

Pero ni aún así, se siente verdaderamente responsable. Aún en ese momento, se cree una víctima, nunca un victimario. Por eso, está dispuesto a empezar de nuevo en Córcega. Por eso, hasta en la rabia y el dolor de la huida (sus compañeros blancos lo abandonan a su suerte en Brasil y él tiene que escapar solo), sigue sin ver al hombre de la Compañía "in quite the same light because he (Edward) smuggled the disease resistant seedlings for a noble purpose" (bajo la misma luz porque él (Edward) había robado las semillas resistentes a la enfermedad para un propósito noble, 144).

El propósito "noble" del que habla es la ciencia y Edward está seguro de que se necesitan manos expertas para llevarlo a cabo y de que esas manos deben ser las de los blancos, las de los colonizadores. Cree que los "primitivos" brasileños no sabrían qué uso darle a la goma, como no saben usar la tierra. Y aunque necesita sentirse muy diferente del señor Eliot, el incendiario, no respeta a los "Otros" culturales: nada que no provenga de su propia civilización "superior", de su género "superior" (el masculino) lo conmueve realmente.

Eso explica su reacción negativa frente a las Madonas de los extraños jardines italianos de Laura. Las Madonas, que provienen de la cultura celta, lo asquean y perturban, y en cambio, es perfectamente capaz de admirar a los monstruos de su propia cultura contemporánea. Lo que rechaza no es la cualidad supuestamente monstruosa de las figures femeninas

sino su calidad de “foráneas”, su exotismo y sobre todo su femineidad: “he found the grotesque Madonnas far more monstrous than the Centaur or the Minotaur” (Para él las Madonas grotescas eran mucho más monstruosas que el Centauro o el Minotauro, 299). En realidad, las mujeres de su vida, incluso las europeas, lo asustan de la misma forma; ellas también son “Otras”.

Así, como amante de la ciencia, Edward —y también los profesores de Hattie, que rechazan su estudio sobre los gnósticos por las mismas razones— solamente consigue interpretar el mundo desde un punto de vista etnocéntrico y masculino: “‘*I* assume black is symbolic of night and death,’ Edward said; Laura broke into a smile. To the Old Europeans, black was the color of fertility and birth, the color of the Great Mother” (“*Yo* supongo que el negro es símbolo de noche y muerte”, dijo Edward; Laura dejó escapar una sonrisa. Para los viejos europeos, el negro era el color de la fertilidad y el nacimiento, el color de la Gran Madre, 298).

Como ya dijimos, detrás de la ciencia a la que Edward llama “verdad”, hay una actividad que no tiene nada de “neutra”, el robo de la tierra y los recursos. Eso es lo que la Compañía está haciendo en Brasil y lo que Edward trata de hacer en Córcega y Arizona cuando le llega la muerte en manos de su amigo, otro científico, el doctor Gates. La pierna de Edward, enferma como símbolo de su incapacidad interna para viajar en el sentido profundo de la palabra —para aceptar y comprender la *diferencia* en los lugares que recorre, como hacen Indigo y Hattie—, termina llevándolo a la muerte. El instrumento final de esa muerte es justamente la ciencia que tanto ama.

En *Gardens in the Dunes*, esa falta de habilidad para ver al Otro es la base de sustentanción de los Destructores y este no es un problema limitado a los europeos. En todos los grupos humanos que aparecen en la novela, hay personas con esa incapacidad: la hermana de Edward, la madre de Hattie, la mujer mojave, los religiosos en Needles. Todos ellos borran al Otro de la mente y, en lo posible, lo expulsan del mundo.

La destrucción que provocan estos personajes tiene diferentes formas según el lugar geográfico en que se da: en Brasil, los fuegos intencionales del señor Eliot; en los Estados Unidos, la masacre de la Ghost Dance[1] y el robo de la tierra para la construcción del dique; la destrucción de plantas en los jardines italianos; la extinción de especies vegetales enteras, incluso algunas que son valiosas para el sistema económico europeo, con la excusa de las ganancias o de la moda (la goma en el primer caso; las orquídeas, en el segundo); la exhibición global de animales prisioneros y exóticos.

Todos esos actos forman parte de la globalización del desastre, y en la raíz de todos ellos, además de la ganancia económica, está el miedo a lo *diferente* y la seguridad de de que lo Otro y los Otros son monstruosos y, por lo tanto, hay que destruirlos. La actitud no es solo destructiva: también es suicida porque el planeta es uno solo y por lo tanto, lo que se le haga al Otro tendrá influencia en la vida de todos como demuestra, en nuestros días, el calentamiento global.

En la novela de Silko, el miedo a lo diferente está simbolizado por lo que siente Edward en los jardines de las Madonas, cuando no quiere que Indigo vea a las Diosas de la fertilidad. Entre Indigo y Edward, hay una falta total de comprensión, una grieta cultural muy profunda. Indigo, que considera divertida la forma obsesiva en que él trata de impedirle ver cualquier cosa relacionada con el sexo, inventa una canción: “See you can´t see what you see” (Ves no sabes ver lo que ves, 304). La canción es una buena descripción de la forma de vida de los Destructores y vuelve a apelar al símbolo de la ceguera.

La centralidad de la ciencia como justificación de la conquista y la colonia — estudiada por Mary Louis Pratt en el capítulo “Ciencia y sentimiento, 1750-1800” de *Ojos imperiales* (páginas 37 a 197) —es una de las características esenciales de la colonización y de sus consecuencias. Por eso, Silko llama “Linneus” al monito rescatado por Indigo. Lineo, el naturalista, está en el centro de la argumentación de Pratt y no hay duda de que Silko le está dando una carga irónica a ese nombre.

En la novela, Linneus sale de la casa de los colonizadores hacia los jardines de la libertad: vuelve a su vida natural y así deja de ser prisionero de Lineo, el gran inventor de la idea por la cual se impone a todo el mundo una clasificación de la realidad en un lenguaje imperial europeo, el latín, y se borran todos los otros nombres, visiones del mundo y conocimientos sobre esas realidades.

Como Edward, Europa misma, se insinúa, es presa de su propia ceguera y se desconoce a sí misma. Las Madonas en los jardines de Laura son las raíces olvidadas del continente y Edward, que es europeo, no quiere aceptarlas. Las lee desde el miedo y es un miedo a sus propias raíces y a cualquier relación que esas raíces puedan tener con los despreciados y despreciables "primitivos": "the child (Indigo, a Sand Lizard) was from a culture of snake worshipers and there was no sense in confusing her with the impression the old Europeans were no better than red Indians or black Africans who prayed to snakes" (La niña provenía de una cultura de adoradores de serpientes y no tenía sentido confundirla con la impresión de que los viejos europeos no eran mucho mejores que los pieles rojas o los negros africanos, que rezaban a las serpientes, 304).

Ese episodio también plantea la diferencia entre Edward y Hattie, y la diferencia entre la Hattie del comienzo del libro y la Hattie que aparecerá al final, convertida ya en parte de la resistencia. Hattie está de acuerdo con Edward en cuanto a la confusión que pueden causar las Madonas a la nena india pero consigue leer una de las estatuas de una manera opuesta a la que marca la lectura canónica. Eso indica que Hattie ya está empezando a rebelarse contra la visión colonialista y europea del mundo que heredó de su educación.

La estatua que lee representa a María Bendita de pie sobre una serpiente: "Catechism classes taught Mary was killing the snake but after seeing the figures of the rain garden, she (Hattie) thought perhaps the Virgin with the snake was based on a figure from earlier times" (Las clases de catecismo enseñaban que María estaba matando a la serpiente pero después de ver las figuras en el jardín de

lluvia, ella pensaba que tal vez la Virgen con la serpiente era una figura de tiempos anteriores, 306). En el origen, piensa Hattie, seguramente la Virgen y la serpiente eran figuras complementarias, no opuestas. La clave de esa lectura revolucionaria es la preposición *with* (*the Virgin* with *the snake*, “la Virgen con la serpiente”, donde se insinúa una relación de cooperación, de comprensión, no de antagonismo).

Resistencia: apropiación de las grietas de la cultura dominante

La novela de Silko analiza con el mismo cuidado las estrategias de la resistencia. La novela describe la capacidad de los colonizados para detectar las grietas en el poder dominante, como la define John Rowe “Postmodernist Studies”, su artículo sobre poscolonialismo (aunque aquí estamos hablando de colonialismo, no de poscolonialismo, como ya se dijo). Esa capacidad incluye la apropiación inversa de mecanismos, tecnologías, información, conocimientos, dispositivos y artefactos de los colonizadores para la lucha contra quienes los han producido. Para seguir parte de este hilo en *Gardens in the Dunes*, es necesario pensar la apropiación inversa en relación con el conocimiento en general y con el conocimiento científico europeo en particular.

Al comienzo de la novela, la primera preocupación de la comunidad de los sand lizards es que las autoridades blancas secuestran chicos y los envían a las escuelas como pupilos. Nuevamente, la escuela aparece como un importante instrumento de colonización y asimilación obligatoria (una institución “total”). La idea principal de la escuela es transformar a los grupos *diferentes* en una parte — funcional y subordinada— de la sociedad blanca.[2]

Indigo se da cuenta de eso. Ella siente que la escuela quiere cambiarla, traducirla en otra. Es por eso que trata de escaparse. Sin embargo, cuando se ve obligada a vivir con Hattie y Edward, una pareja de blancos con mucho dinero, cultura, información, se resigna y decide aprender. Se lleva

conocimientos europeos de historia y ciencia, sobre todo los que tienen que ver con las plantas y la geografía del mundo. El aprendizaje es voluntario y más adelante, Indigo utiliza lo que aprende de una forma que la escuela no preveía, como en toda operación de apropiación inversa.

Es importante analizar aquí la forma en que funciona el proceso de enseñanzaaprendizaje: los objetivos de Indigo y los de quienes le enseñan difieren por completo. La escuela quiere convertirla en "a lady's maid" (mucama de una dama, 160 y otras).[3] Por lo tanto, una de las ideas más importantes que le transmite es "a docile willingness to serve" (una voluntad dócil para servir 311). Pero Indigo se niega a aceptar esa asimilación. Al principio, aprende poco y nada y más tarde, cuando llega a Europa, aprende solamente lo que le permite apropiarse de las plantas que le parecen útiles para los jardines que cultiva su comunidad en las dunas de su tierra. Lo que quiere es tomar conocimientos de los que la dominan y adaptarlos a los valores y objetivos de su propio pueblo. Apropiarse de esos conocimientos pero no aceptar los valores europeos. Los jardines reconstruidos del final de la novela son el resultado de ese proceso.

Mientras aprende lo que ella quiere aprender, Indigo busca maneras de volver a casa, de escapar del mundo en el que la han hundido. Todos sus actos tienen que ver con este deseo básico, pero al principio le es imposible lograrlo: está del otro lado del océano. Necesita ayuda y, en esa etapa, ni Hattie ni Edward quieren dejarla ir. Como en todas las obras que se discuten en este libro, la necesidad de volver es esencial para los personajes de la resistencia: hasta Hattie, la mujer blanca que termina rebelándose contra la visión del mundo de su marido, necesita volver al conocimiento poderoso que tenían sus raíces celtas.

Volver, tanto simbólica como ideológicamente, tanto en el tiempo como en el espacio, está en las antípodas de los valores de la cultura dominante, —una cultura que cree en el "progreso", el "ir hacia delante", el "futuro" y la "velocidad". Esta oposición aparece en muchas escenas de la novela, por ejemplo, en la forma en que Indigo y los blancos leen la Grand Station. Ese fragmento es uno de los más

impactantes y profundos de la novela. Además de la oposición entre visiones del mundo, se pueden rastrear en él los temas de la violencia de la traducción y la falsedad de los estereotipos: “Hattie asked if Indigo was afraid and she shook her head: the giant depot with so many different trains and tracks filled her with hope somewhere nearby she might find a westbound train to Needles” (Hattie le preguntó a Indigo si estaba asustada y ella meneó la cabeza: el depósito gigante, con tantos trenes diferentes, tantas vías, la llenaba de esperanza porque suponía que en algún lugar, cerca, encontraría un tren que la llevaría en dirección al oeste, hasta Needles, 156). Así, Indigo demuestra que aunque jamás vio antes una gran estación de trenes, entiende perfectamente el uso que da la cultura del blanco a los trenes y ya está pensando en cómo usar ese instrumento para sus propios objetivos de rebelión y resistencia. La velocidad y el poderío de las vías férreas, una tecnología nueva, progresista, no la asustan. Traduce lo que ve no como “miedo” —es decir, lo que debería sentir según el estereotipo o según Hattie— sino como “esperanza”: los blancos usan los trenes para irse pero ella sabe que puede usarlos para volver.

La novela cuenta múltiples historias de resistencia. Las historias de Indigo, Sister Salt,[4] Candy y Delena describen distintos modos de resistencia. Si se deja de lado a Indigo, en el centro de la narración, las otras tres historias están todas relacionadas con el dinero y con la apropiación de esa herramienta. Los objetivos de los rebeldes no son el éxito o el consumo del “sueño americano”. Para ellos, el dinero debe usarse en otros sentidos.

Sister aprende a conseguir dinero por necesidad (para vivir en Needles, necesita dinero) y lo hace sin traicionar nunca a su propia cultura. Como proviene de una cultura en la que el sexo es libre, usa su cuerpo con placer para conseguir dinero pero, a diferencia de las prostitutas blancas, Sister ve al dinero como un producto secundario de la prostitución: el objetivo principal es un acto de comunicación que su cultura considera positivo, deseable, esencialmente bueno.

Por el contrario, Candy, el Negro, permite que el dinero lo domine y lentamente, conseguir dinero se convierte en su objetivo principal. Candy lo paga muy caro: hasta la habilidad y el placer con que cocina se desvanecen de su vida, aplastados por el deseo de ganancia. Cuando ese proceso de decadencia termina (un proceso muy lento), Candy se ha convertido en un hombre sin identidad. Gana dinero pero pierde mucho: a su esposa y a su hijo, el placer de la vida, todas sus habilidades.[5] Así, Sister Salt abandona el dinero apenas puede; en cambio, Candy ya no puede abandonarlo, la ganancia se ha convertido en una droga para él.

Otro personaje, Delena, es un ejemplo diferente de la forma en que alguien que no es blanco puede conectarse con el dinero en los Estados Unidos. Delena, la gitana, perteneciente a un pueblo que es símbolo de la vida nómade y del rechazo de las fronteras, maneja perros en un espectáculo de circo y roba con mucha habilidad el dinero de Candy para comprar armas destinadas a las tropas de la Revolución Mexicana. El episodio tiene lazos visibles con el fragmento dedicado a la frontera entre Estados Unidos y México en *Almanac of the Dead*, la novela anterior de Silko, y con la propuesta de resistencia global que presentan ambos libros.

Delena usa todo lo que sabe para robar: su arte, sus perros y su capacidad para aprovecharse de los sentimientos de otros. Usa la naturaleza confiada de Sister Salt para detectar la existencia del dinero de Candy y después sacárselo. Cuando consigue lo que quería, usa su conocimiento de la profecía, las cartas y la geografía de la frontera para librarse de su único perseguidor, Candy, y dejarlo casi muerto. Lo que la salva en su huida por el desierto es la fuerza de su pueblo: las plegarias de su gente le dan la lluvia que necesita para sobrevivir y llegar a su hogar con el dinero.

En *Gardens in the Dunes*, la mayor parte de los personajes importantes sufre de soledad y sin embargo, como ya se ve en la historia de Delena, el elemento comunal es esencial. Como en *Ceremony, Storyteller* y *Almanac of the Dead*, Silko describe la identidad comunal como la más necesaria de las

identidades humanas. Cuando sus personajes se consideran solamente individuos, independientes de sus comunidades, están enfermos. En general, si no son blancos, la sociedad de los blancos los separó de su grupo por la fuerza o a través de las instituciones totales y si son blancos, necesitan aprender a leer el mundo de otra forma. Los que comprenden la necesidad de lo comunitario son, sobre todo, mujeres, y las hay tanto aborígenes como blancas (primero, la tía Bronwyn y Laura, y más adelante también Hattie).

En cambio, los momentos en los que es posible vivir en comunidad son siempre mágicos y bellos. El mejor ejemplo es el de la Ghost Dance,[6] esa ceremonia intrínsecamente comunitaria que, en la novela interrumpen dos veces las fuerzas de la destrucción, tal como ocurrió a fines del siglo XIX en la historia de los Estados Unidos. Los momentos comunitarios dan una fuerza especial al grupo, y eso se hace evidente no solo cuando la voz narradora describe los resultados de las danzas sino también en momentos en los que el texto se abre en imágenes y pequeñas historias relacionadas. Un buen ejemplo, es el relato sobre los cerditos chinos de colores oscuros que viven en la casa del señor Abbot: "The small black Chinese pigs were alert (...) They seemed to listen with defiant pride as he recounted their naughty habit of breaking out of the pen. The ingenuity of the pigs amazed Mr. Abbott; planks or wire it didn't matter to them, they searched until they located the point of most weakness. Then, day after day, they took turns, rubbing and scratching themselves against the same point in the fence until at last the wire or the wood or the stones gave way" (181).[7] Esa pequeña historia es un resumen de la lucha de resistencia tal como la representa la novela. Ninguna de las metas de los pueblos colonizados puede lograrse de inmediato ni tampoco alcanzarse con el esfuerzo de una sola persona, pues la lucha requiere paciencia y vida comunitaria. Como los cerditos, la resistencia necesita buscar el punto más débil de la cerca, turnarse y empujar en grupo. Por otra parte, la novela no rechaza la violencia como medio para alcanzar el objetivo y, por este motivo, las historias de Delena y Hattie incluyen la violencia.

Las plantas en la doble globalización

En la lucha entre los Destructores de la Tierra y sus defensores, las plantas son más que símbolos. Como suele pasar con los elementos de la Naturaleza en estas literaturas, las plantas no representan nada: son poderosas en sí mismas. Tal vez no todos los lectores blancos entiendan la relación entre la furia de la jungla después del fuego intencional provocado por la Compañía y la tormenta que arruina la misión de Edward en Brasil, pero cualquiera que haya leído *Almanac* sabe que, en el mundo de Silko (y en el de otros autores indios), la relación es de causa y efecto. El planeta y sus plantas también están involucrados en la lucha de defensa contra la crisis que está causando la humanidad.

Para Edward y el doctor Gates, las plantas y las piedras son solo medios para conseguir otras cosas: conocimiento y reconocimiento académicos, poder politico y económico (a través del monopolio comercial de la goma), dinero o, en el caso de la hermana de Edward, lo que ella llama "belleza". Esa forma de entender las plantas es típica de los Destructores de la Tierra. Por ejemplo, cuando la hermana de Edward destruye los jardines italianos para construir jardines estilo inglés, hasta Edward lo llama una "demolición" y siente lástima "because the trees and hedges had reached full maturity only recently" (porque hacía muy poco que los árboles y los cercos habían llegado a la madurez, 163). Al contrario, Laura, que representa el otro extremo del espectro de actitudes hacia la Tierra, decide no liberar la figura del centauro que encuentra en su jardín porque eso "would have required the sacrifice of a young chesnut tree and a bower of azaleas and rhododendros" (habría significado el sacrificio de un joven castaño y un arbusto de azaleas y rododendros, 291). Es decir, prefiere las plantas vivas al arte antiguo, que es un objeto muerto. Edward cree que esa decisión muestra hasta qué punto Laura es "a frivolous woman" y prueba "what happened when irreplaceable scientific data fell into the wrong hands" (una mujer frívola / lo que pasaba cuando ciertos datos científicos irremplazables caían en las manos equivocadas, 296). Él, amante de la ciencia, valora mucho más el arte antiguo que

las plantas porque lo cree parte de los “datos científicos”.

Indigo, que forma parte del grupo de los defensores, ayuda a las plantas a crecer. Ella lleva semillas de un lado a otro y siempre encuentra nuevos usos para ellas, por ejemplo, cuando descubre que el bulbo del gladiolo se puede comer. Edward, que lo niega pero pertenece al grupo de los Destructores, roba plantas de la jungla para hacer dinero y financiar sus expediciones. Las culturas de las que provienen tienen mucho que ver con esas actitudes opuestas.

Indigo viene de una cultura que considera sagradas a las plantas. En la novela, esa idea es clara no solo entre las naciones originarias del continente americano sino también entre los celtas europeos, que adoraban a los árboles (263). Así, Silko la presenta como una idea global, contraria a la que sostienen los europeos modernos que, en el momento de la acción, están empeñados en una ola anterior de la globalización. Las ideas europeas llegan al mundo en esa ola colonizadora y eso obliga a alianzas entre los pueblos oprimidos que defienden al planeta.

En *Gardens in the Dunes*, los Destructores consideran subversiva y peligrosa esa idea según la cual las plantas están en el centro de la vida. Pero la idea existe. Aparece por primera vez muy al principio de la novela con las palabras que dice Abuela a las hermanas sand lizards antes de morir y se repite ya muy al final, cuando las chicas descubren (y arreglan) el daño hecho a los jardines por manos anónimas: “Granma Fleet was right: compared to plants and trees, humans were weak creatures” (Abuela Fleet tenía razón: comparados con las plantas y los árboles, los seres humanos eran criaturas débiles, 449). El trabajo de las hermanas para reacondicionar los jardines cierra el libro y es parte de la globalización de la lucha en defensa de las plantas y de la Tierra: sin duda, un final esperanzado.

Por otra parte, el camino de ida y vuelta de las semillas también es importante en el análisis. Como la serpiente que viene desde el sur al final de *Almanac of the Dead*, las semillas que Indigo trae desde Europa no son solo vegetales: también siembran rebelión y resistencia. Simbólicamente, son semillas de una visión diferente del mundo, una con

respeto por el planeta: “seeds must be the greatest travelers of all!” (¡Seguramente las semillas son las mayores viajeras del mundo!, 293), se dice en un momento.

Aquí, como en *Almanac of the Dead*, el viaje de vuelta a casa que realizan plantas, personas e ideas llega a buen término. Y, como *Almanac*, el libro termina con la renovación del ciclo: la Vieja Serpiente está muerta, la mataron los Destructores cuando las chicas sand lizards estaban lejos, pero “Old Snake´s beautiful daughter moved back home” (la hermosa hija de Vieja Serpiente se mudó de vuelta a casa, 479). Esas son las últimas palabras de la novela. La resistencia seguirá adelante. Como dice Delena sobre los mexicanos y todos los pueblos colonizados que resisten: “We will outlast them. We always have” (Los sobreviviremos. Siempre lo hemos hecho, 464).

Las repeticiones, la forma en los temas se retoman una y otra vez, la estructura cíclica de lo geográfico (la acción empieza en América y termina allí) dan a la novela la forma de un círculo, una forma con enorme sentido simbólico. La vuelta al comienzo es la manera que tiene de existir la Tierra misma: una forma eterna y confiable, que repiten y proclaman todas las profecías de la novela. Como en *Almanac*, esas profecías son promesas para un futuro cercano y posible, si no para las sand lizards, sí para los lectores de Silko a fines del siglo XX.

---

[1] Wounded Knee, la masacre que cierra las guerras indias en 1890. En ese lugar, el Séptimo de Caballería acabó con un campamento compuesto en su mayoría por mujeres, viejos y chicos.

[2] La transformación que exigen las escuelas es solamente cultural y nunca cumple con la promesa de igualdad que se usa para justificarla. Aunque acepten culturalmente el sueño americano, se les prohíbe entrar en la sociedad como iguales. Esto queda claro en esta novela cuando Edward critica a Hattie por no enseñar obediencia a Indigo y le dice que eso es malo porque Indigo va a ser mucama. ¿Qué otra cosa podría ser? Ver George Lipsitz, *The Possessive Investment in Whiteness. How White People Profit from Identity Politics*, Philadelphia: Temple University Press, 1998.

[3] Es interesante notar que la educación pública se utilizó de la misma forma en Argentina. Después de la Campaña al Desierto, se repartieron los chicos y las mujeres de los pueblos originarios para que fueran mandaderos o sirvientas de las familias de clase alta y los hombres para peones.

[4] El nombre del personaje, Hermana, es relevante porque su identidad más importante es la de hermana o compañera de su pueblo, su familia, su hermana perdida.

[5] Este personaje parece un comentario sobre la forma en que parte de la minoría africana estadounidense se enfrentó a la civilización estadounidense en el principio de su camino de resistencia: con un pedido de *inclusión* e igualdad de derechos, muchas veces sin espíritu crítico en algunos casos (aunque sí en otros). Hasta la década del 70, la mayoría de los estudios sociológicos de las minorías consideraran a la minoría negra como la más semejante a la blanca culturalmente. Después, la minoría negra empezó a afirmarse en sus diferencias. Para un estudio donde se habla de las semejanzas, ver Charles Frederick Marden y Gladys Meyer, *Minorities in American Society*, New York: 1973.

[6] La Ghost Dance o Danza de los Espíritus se hizo famosa en la historia de los Estados Unidos cuando el movimiento se propagó entre las tribus de las Grandes Praderas, encerradas en las Reservaciones que, con la guía espiritual de Sitting Bull, empezaron a bailar para que volvieran los muertos nativos de las guerras indias. El movimiento terminó en masacres (Wounded Knee es un ejemplo) cometidas por el Ejército de los Estados Unidos contra los que bailaban.

[7] Los cerditos chinos, oscuros estaban alerta. (...) Parecía que escuchaban con orgullo desafiante mientras él (el señor Abbot) hablaba de la maldita costumbre que tenían de escaparse del corral. El ingenio de los animales sorprendía al señor Abbot; no prestaban atención a las chapas ni al alambre, buscaban el punto más débil hasta que lo localizaban. Después, día tras día, se turnaban, se rascaban y se frotaban contra el mismo punto de la cerca hasta que finalmente la madera o el alambre o las piedras cedían.

The Last Report on the Miracles in Little No Horse de Louise Erdrich: una trickster como el lugar en el que se cruzan las identidades

The Last Report on the Miracles in Little No Horse es una descripción extraña y fascinante de un ser humano completo, una “persona” como la entiende la visión ojibwa del mundo y como la define —múltiple, compleja, inestable, relacionada con todo— en esta cita Nanapush, uno de los personajes más frecuentes en la saga de Erdrich, al comienzo de la novela: “There are four layers above the earth and four layers below. Sometimes in dreams and creations we pass through the layers, which are also space and time. In saying the word nindinawemaganidok, or my relatives, we speak of everything that has existed in time, the known and the unknown, the unseen, the obvious, all that lived before and is living now in the worlds above and below” (Hay cuatro capas por encima de la tierra y cuatro capas por debajo. A veces, en los sueños y en la creación, pasamos a través de esas capas, que también son espacio y tiempo. Cuando se dice la palabra *nindinawemaganidok*, mis parientes, se habla de todo lo que existió en el tiempo, lo conocido y lo desconocido, lo no visto, lo obvio, todo lo que vivió antes y está viviendo ahora en los mundos de arriba y de abajo).[1] Además de conocer la palabra nindinawemaganidok, y de entenderla, una verdadera persona ojibwa debe ser exactamente eso, debe ser todo lo vivo para estar completa.

La mujer que está en el centro del relato de *The Last Report on the Miracles in Little No Horse* es el lugar real y simbólico en el que se reúnen y arremolinan las características inestables de las muchas identidades que contiene esta concepción de “persona” y, paradójicamente,

el personaje no es indio sino europeo de origen, una europea abierta que, como Hattie en la novela de Silko, es capaz de entender y hasta adoptar la visión amerindia del mundo.

Entre los ojibwa, como en muchas culturas del continente, la identidad nunca es una y siempre es fluida, flexible, inestable y plural. En esta novela, también son así las historias, los lugares y hasta la Tierra misma. En realidad, la novela postula esas características como una verdad sobre el mundo. Los personajes que quieren ser solamente uno —el padre Modeste original y Pauline (Leopolda) —, los que creen en la individualidad firme y eterna y única, están separados de lo demás y, por lo tanto, gravemente enfermos, condenados.

Como todos los textos que analizamos hasta ahora, *The Last Report* no es homogéneo. Hay una constante fluidez entre distintos niveles, personajes, historias, lenguajes, tiempos y espacios. A nivel del texto, la narración está interrumpida constantemente por las cartas que el padre le envía al Papa, los informes que escribe otro cura, el padre Jude, además de muchos otros textos de formas muy variadas. El narrador está en tercera persona pero en algunos momentos aparecen varias primeras (Marie Kapshaw y Nanapush son dos de esos narradores, tal vez los más importantes, pero hay muchos otros). Las historias que forman el "argumento" transcurren en distintas partes del país y del mundo (Agnes, su esposo y su amante vienen de lugares muy alejados de la reservación ojibwa) y la "línea argumental" no es ni cronológica ni tradicional. Todos estos relatos convergen en Little No Horse con personajes ojibwa que los lectores de Louise Erdrich conocen de otras novelas de la saga. El tiempo va y viene entre 1910 y 1996 y así, el texto analiza todo el siglo XX pero evita cuidadosamente la presentación cronológica típica de la novela burguesa occidental.

La protagonista, Agnes/padre Modeste Damien (una mujer que se hace pasar por el cura) es el centro de esa red de ideas, historias y hechos y él/ella es, desde el punto de vista ojibwa, un ser humano completo (como Nanapush, Fleur, Lulu y algunos otros en la saga).

Al comienzo de la novela, Agnes es mujer en el sentido europeo del término pero luego se convierte en algo completamente diferente, un ser humano que es imposible definir dentro de un par binario como hombres versus mujer. Al principio, Agnes acepta la vida *dentro* de las reglas de la sociedad occidental, por lo menos hasta cierto punto; al final, vive completamente *fuera* de esas reglas y *contra* ellas, en una situación que, si se juzgara según esas reglas, tendría que definirse como "escándalo".

Metamorfosis

La novela presenta un número de metamorfosis en distintos personajes. En este capítulo, analizaremos solamente las que se relacionan con Agnes.

La primera metamorfosis de la protagonista le permite quedarse dentro del paradigma de oposiciones binarias del pensamiento occidental. Agnes se presenta a los lectores como será al final del libro: el padre Damien Modeste a la edad de 100 años. Así, los lectores la conocen como Damien antes de conocerla como Agnes. Esa perpectiva compleja adelanta la profundidad que tendrá el personaje en la historia.

La sección llamada "Transfiguration" empieza con el fluir del agua. El agua es el lugar mágico en el que ocurrirá la metamorfosis principal, el cambio que en muchas culturas aborígenes del norte de América se llama "shape shifting", cambio de forma: "the river slid —all that happened began with that flow of water" (el río se deslizaba —todo lo que pasó empezó con ese fluir de agua, 11). El fluir del río es una de las señales y símbolos de la visión ojibwa del mundo, según la cual un individuo es un lugar donde se cruzan muchas identidades posibles.

Antes de la llegada de la inundación que va a transformarla para siempre, Agnes DeWitt, sufre una primera transformación menor: cuando se queda viuda, se convierte en la hermana Cecilia. Es un cambio occidental, convencional incluso. Y es que, hasta la llegada del río, la

vida de Agnes ha tenido una superficie completamente tradicional: amó a un hombre, se casó con él, se hizo monja cuando se quedó viuda.

Sin embargo, eso no es más que la superficie. Por debajo, esa primera parte de la vida de Agnes también está rozada por la rebelión y el escándalo. En realidad, ella es más que una desde el principio. Por eso, más adelante, le pasa lo que le pasa. Ya durante su matrimonio, parece joven y moderna en relación con el sexo (y hay que pensar que esta parte de su vida transcurre alrededor de 1910). Agnes ama a su esposo pero no le es del todo fiel: no tiene sexo con otros hombres pero toca música de Chopin desnuda frente al piano y esos conciertos son orgasmos en los que ella se conecta sexualmente con la música y con el compositor.[2] La vida que lleva, suspendida entre un aparente conservadurismo y una enorme libertad oculta, se repetirá en su vejez, siguiendo una estructura en espiral: en ese período, ella será un cura católico en la superficie y, en la intimidad, una mujer apasionada y enamorada que no rechazará ni el sexo ni el amor.

Desde su vejez, en 1996, Agnes/padre Damien define lo que le pasó en la juventud como una metamorfosis: “I now believe in that river I drowned in spirit, but revived. I lost an old life and gained a new” (Ahora creo que en ese río me ahogué en espíritu pero reviví. Perdí una vida vieja y gané una nueva, 41). Para el catolicismo, lo que ella está por hacer (hacerse pasar por cura) es pecado. Pero dentro de la historia, ella ve a Cristo en medio de la metamorfosis y es evidente que su “padre Damien” termina siendo el mejor cura posible para la reservación de los ojibwa (42-3).

La complejidad y ambigüedad de los símbolos es característica esencial de las varias metamorfosis que él/ella sufrirá una y otra vez. Los cambios nunca son binarios: ella no pasa de un miembro de la oposición binaria a otro (de mujer a hombre, de católica a ojibwa, de viva a muerta) sino que adopta nuevas características sin abandonar las anteriores. Es siempre más, nunca menos. En cierta parte de su mente, Agnes seguirá siendo Agnes aunque no renuncie jamás a ser el padre Damien. Y el padre Modeste Damien

será buen cura justamente *porque* es Agnes.[3] Esa flexibilidad no binaria, esa acumulación de identidades, hace de Agnes una ojibwa.

Por eso, en 1996, cuando el padre Damien escribe una carta al Papa confesando la forma terrible en que ella/él quebró las reglas de la religión católica (una mujer sacerdote es una imposibilidad en el pensamiento católico conservador; peor aún si no deja de ser activa sexualmente mientras es "cura"), también hace una lista de las cosas buenas que consiguió por ser quién es. Aunque hasta casi el final de sus días, ella sigue creyendo en el Papa como jefe de la Iglesia, es muy consciente del espíritu anti-binario que ha adquirido su vida. Según la carta, los logros que ella/él consiguió como cura en la reservación son los siguientes: tradujo el catecismo al ojibwa y "rendered into English certain points of their own philosophy that illuminate the precious being of the Holy Ghost" (expresó en inglés ciertos puntos de la filosofía de ellos [los ojibwa] que iluminan el ser precioso del Espíritu Santo, 49). Descubrió "an unlikely truth: The ordinary as well as esoteric forms of worship engaged in by the Ojibwe are sound, even compatible with the teachings of Christ" (una verdad difícil de prever: las formas de adoración comunes y también esotéricas que poseen los ojibwa son sólidas, incluso compatibles con las enseñanzas de Cristo, 49). En esas declaraciones, está aceptando la existencia de visiones religiosas diferentes, ambas verdaderas y rechazando el catolicismo binario, según el cual si se es católico, no se puede ser ninguna otra cosa.

Desde un punto de vista católico, esa posición es contradictoria: Agnes dice que sigue siendo católica pero acepta gran parte de la visión del mundo de los ojibwa y está segura de que ella fue el mejor padre posible para ese lugar: "the true Modeste who was supposed to arrive —none other. No one else" (*yo fui* el verdadero Modeste que se suponía que llegara, ningún otro. Nadie más, 65).[4] En esa independencia de pensamiento —en la que ella acepta ciertas reglas del catolicismo y rechaza otras—, Agnes sigue siendo ella misma.

Desde la inundación en adelante, la voz narradora utiliza

ambos nombres (y ambos pronombres) para Agnes (padre Damien/Agnes; él/ella) para dejar bien en claro que, aunque ahora es hombre, el/ella no ha dejado de ser mujer. La vida doble de Agnes se sacude, sin embargo, con la llegada del padre Gregory Wekkle, que vuelve a poner a prueba sus creencias. A esa altura de su vida, Agnes/Damien todavía parece creer que hay algo pecaminoso, "malo", en la personalidad de la Agnes mujer, a quien niega el sexo y hasta la música. Es decir, que a esa altura sigue dominada por la idea europea de que hay que ser solamente uno. Por eso, reza para que "her dangerous longings cease" (desaparecieran sus peligrosos deseos, 182).

Pero Agnes está cambiando mucho y es cada vez menos binaria en cuanto al pensamiento. Por ejemplo, en la misma página: "He prayed, uneasily, for the conversion of Nanapush, then prayed for his own enlightment in case converting Nanapush was a mistake" (Rezó, con inquietud, por la conversión de Nanapush, después rezó para entender correctamente si convertir a Nanapush era un error). Otro síntoma es la preferencia del número 4 —en obvia referencia a las 4 direcciones del pensamiento ojibwa—, por encima del número 3, tan importante para el pensamiento occidental: "She began to address the trinity as four and to include the spirit of each direction" (Empezó a dirigirse a la Trinidad como cuatro y a incluir el espíritu de cada dirección). Agnes se da cuenta de que ella es el centro de muchos, de que no es solo una persona: "Whenever she prayed, she made of herself a temporary center of those directions. There, she allowed herself to fall apart. Disintegrated into pieces of creation, which God might pick up and turn curiously this way or that to catch the light" (Cada vez que rezaba, se convertía a sí misma en un centro temporario de esas direcciones. Ahí, se permitía derrumbarse. Se desintegraba en pedacitos de creación, que Dios tal vez quisiera levantar y hacer girar hacia un lado o hacia otro para atrapar la luz).

En el breve capítulo llamado "Prayer" (Plegaria), Agnes ya es mitad ojibwa. Su vida entre los kapshaw —Nanapush, Fleur y Lulu— la está cambiando profundamente.

Amor y tentación

El amor entre el padre Gregory Wekkle y Agnes/padre Damien es otro momento clave en la vida de esta mujer, que es cada vez más ojibwa. La escena del amor físico es nocturna (199-201) y está contada como un momento de metamorfosis, un momento arremolinado, terrible, muy semejante a la inundación del comienzo.

Cuando todo empieza, Gregory cree que está haciendo el amor con un hombre y se desespera porque supone que su propia identidad —que quiere definir como única— es la de un homosexual. En su mente, "there surged the awful and appalling joy of knowing he was one (of...) the ones who lay with men as with women" (surgió la alegría horrenda y terrible de saber que él era uno (de) los que se acostaban con hombres tanto como con mujeres, 200). Cuando se da cuenta de que el "padre" es mujer, Agnes se convierte en su salvación, en "a raft" (una balsa, 200). A pesar del movimiento intenso, vertiginoso de ese instante, los dos "find themselves utterly safe and at peace. That was the strange and unexpected component of their passion —how safe, how ordinary, how blessedly normal it felt" (se descubren totalmente a salvo y en paz. Ese fue el componente extraño e inesperado de la nueva pasión: lo segura, lo común, lo bendita y normal que sentían que era, 201).

Gregory y Agnes sienten que lo que hacen es "normal" pero eso no es tan así dentro del universo católico porque él es cura y ella… es cura y mujer. Es por eso que, aunque en un primer momento Gregory se deja llevar, más adelante rechaza la idea y se rechaza a sí mismo. La novela describe la larga lucha que se desarrolla en el ánimo del cura entre la idea de "normalidad" y la idea católica de pecado. Agnes también tiene que pelear contra la culpa y finalmente, es ella la que decide separarse de Gregory.

La decisión es muy compleja. En parte, lo abandona porque su religión anterior todavía está presente. Pero sobre todo, el problema es que ella quiere mantener una personalidad doble, ambigua, de mujer y de sacerdote, y

sabe que Gregory no va a aceptarlo. Es ella, Agnes/Damien, la que termina pidiéndole al Obispo que traslade a Gregory a otro lugar geográfico. Y lo hace cuando Gregory, acorralado y asustado, le pide que lo siga hacia una vida estereotipada por la que ella ya pasó y a la que no quiere volver: la de una pareja de hombre y mujer, un "matrimonio normal".

En una primera lectura, la decisión de Agnes puede parecer binaria: o se convierte en mujer (es lo que le pide Gregory) o sigue siendo cura. Gregory trata de convencerla con un planteo binario: "Agnes [...], a woman cannot be a priest" (Agnes, una mujer no puede ser sacerdote, 206). La respuesta de Agnes es "I am nothing but a priest" (Yo no soy nada si no soy sacerdote, 207). Con esa respuesta, ella rompe completamente la oposición binaria. No dice que ella no sea mujer (lo sigue siendo) dice que aún así quiere seguir siendo sacerdote.

La opción de Agnes es doble y destruye el par binario: ella quiere ser mujer *y* sacerdote. Ha probado que puede serlo: es buen sacerdote y acaba de probar que es mujer en su relación con Gregory. Gregory le pide que sea una; ella elige ser dos y rechaza así la idea de "sacrilegio" de Gregory, rechaza también la idea que él tiene de "mujer". No quiere ser una mujer limitada al hogar, una mujer que tiene que esconderse de sí misma y de la sociedad para sentir placer, como hacía ella en los tiempos de su primer marido cuando se iba, sola y desnuda, a tocar a Chopin en el piano. Esa visión de sí misma ya no es europea. Agnes está eligiendo ser católica pero dentro de una definición muy no occidental de lo "católico" y de los "curas católicos".

Es interesante comparar esa primera parte de la relación entre Agnes/padre Damien y el padre Gregory Wekkle con el momento en que la historia los vuelve a reunir en 1962. En el segundo encuentro, la voz narradora describe a Agnes desde el punto de vista de Gregory. Y hasta el sacerdote, tan cerrado a lo nuevo, ve claramente que Agnes/Damien desafía el pensamiento binario, que la identidad de ella es capaz de cruzar todas las barreras: "Practice had perfected her masculine ease, and age had thickened her neck and waist so that the ambiguity which had once eroticized her

now was a single and purposeful power that, heaven help him, he found more thrilling" (La práctica había perfeccionado la comodidad que ella tenía con lo masculino, y la edad le había engrosado el cuello y la cintura así que la ambigüedad que la había hecho erótica en un tiempo ahora era un poder único y lleno de propósito que, el cielo lo amparara, él encontraba todavía más emocionante, 301). La descripción borra varias veces la oposición binaria entre hombre y mujer y, sin embargo, él la llama "poderosa", y la ve "llena de propósito" y "única". A esa edad, Agnes ya es ojibwa: es una y muchas al mismo tiempo. El ser humano en que se ha convertido desafía todas las categorías europeas de pensamiento y aún así, es capaz de atraer a alguien como Gregory.

En esa etapa, la novela presenta otro símbolo de las dos-una-muchas Agnes/Damien, muy similar al que se utiliza para representar la misma cualidad en Betonie, el Medicine Man de *Ceremony*, la primera novela de Leslie M. Silko. Como la de Betonie, la casa de Agnes/Damien es una mezcla sólida de culturas en la que hay libros (claramente europeos como tecnología) y también objetos nativos (en el caso de Silko, son objetos de la cultura laguna pueblo; en el de Erdrich, de la cultura ojibwa): pinturas y trabajos con cuentas, un "gorgeous dress of white buckskin" (un maravilloso vestido de cuero blanco de ciervo) una tabla para cuna, conchillas, atrapasueños, artesanías de madera de abedul, canastas tejidas, etc. "The little house was now thickly insulated as a bear's den" (La casita estaba ahora aislada con una capa gruesa como la cueva de un oso, 301). La fuerza de la palabra "oso" es importante: el espíritu del oso era y es crucial en los mitos ojibwa. Tener la casa de un oso da poder a Agnes/Damien y la relaciona directamente, por parentesco, con el pueblo ojibwa que ella ama.[5]

A esas alturas de su vida, el tiempo que ha pasado en Little No Horse hizo de Agnes un ser humano más indio y más profundo que Gregory, que la trata con condescendencia (303) y siente que es más inteligente y mejor que ella. La pertenencia del sacerdote a la cultura europea se marca con claridad en la narración cuando se ve

que lo que lo tranquiliza el elemento más europeo de la casa de Agnes, el orden alfabético de los libros sobre los estantes. Tiene sentido que el alfabeto europeo le dé seguridad: ve en él el dominio europeo sobre las ideas ojibwa que están en la mente de la mujer que ama, sobre todo porque el orden alfabético es la base de las ideas del Iluminismo que dominaron Europa en tiempos esenciales para la colonización y el establecimiento del pensamiento científico europeo como la "verdad única". Agnes resiente todo esto y por eso, ella "wasn't devastated or even terribly sad" (no estaba devastada, ni siquiera demasiado triste, 304) con la muerte de Gregory. Ya en esta etapa y a pesar de Gregory, Agnes/Damien ha adoptado una idea del amor mucho más ojibwa, que la acerca sobre todo a Nanapush, el Medicine Man que rescata a su nieta en *Tracks*[6] y no a Gregory.

Ese cambio en los sentimientos es parte de la metamorfosis: a esta altura, aunque sigue escribiéndole al Papa, Agnes no es católica en un sentido occidental y cerrado, y no lo es porque ahora, para ella, ser católica ya no significa dejar de ser ojibwa. Y *porque* es ojibwa, será capaz de vencer al perro Negro, el Demonio,[7] que ha estado tratando de tentarla desde antes de la primera llegada de Gregory.

El Perro vuelve a la reservación en 1996, justo antes de que Agnes muera con más de cien años, cuando ya está con ella el Padre Jude, enviado del Papa. El Perro hace que Agnes acepte que en realidad siempre amó a Nanapush, la única persona que nunca consiguió "convertir" al catolicismo: "There is no one I want to visit except in the Ojibwe heaven, and so at this late age I'm going to convert, stupid dog, and become at long last the pagan that I always was at heart before I was Cecilia, when I was just Agnes, until I was seduced and diverted by the music of Chopin" (No hay nadie a quien quiera visitar excepto en el paraíso de los ojibwa y por lo tanto, a esta edad avanzada voy a convertirme, perro estúpido, finalmente voy a ser la pagana que siempre fui en mi corazón antes de ser Cecilia, cuando era solamente Agnes, hasta que la música de Chopin me sedujo y me desvió de mi camino, 310). Así, el resultado de

la iluminación —y la última metamorfosis en la la vida de Agnes— es una conversión al paganismo pero no una conversión binaria, pues Agnes nunca abandona la parte del catolicismo que realmente aprecia.

A su avanzada edad, Agnes/Padre Damien sigue siendo joven porque sigue teniendo capacidad para el cambio: eso es lo que enfatiza la frase “at this late age” (a esta edad avanzada), frase que Agnes pronuncia como un grito de triunfo. Y mientras sigue cambiando, se da cuenta de que, en realidad, las metamorfosis se han limitado a acentuar algo que ya estaba en ella. Por eso conserva el adjetivo “católico” cuando imagina su triunfo sobre el perro: “clasp with viselike ardor and squeeze with Catholic ferocity the testicles of the black dog” (aferrar con ardor de tornillo y retorcer con ferocidad católica los testículos del perro negro, 311).

Después de esa última conversión, Agnes/padre Damien escribe una carta diferente de todas las anteriores, una carta en la que, finalmente, abandona su creencia en la sabiduría del Papa. En vez de pedirle al Santo Padre que le conteste, dice: “Don’t bother with a reply” (No se moleste en contestarme, 344), y elige una muerte ojibwa, en medio del lago.

Mientras se prepara para irse a Spirit Island, donde Marie Kapshaw, su guardiana personal, su Cristo,[8] vendrá a enterrarla, Agnes se siente ojibwa: “She no longer saw the constellations as she had before knowing them in Ojibwe, but saw the heavens as their friends defined them. Saw the otter. Saw the hole in the sky through which the creator had shot down at a blistering speed. .... The constant murmur of the pines, her beloved music, now became comprehensible to her in the same way that flows of Ojibwe language first began to make sense, a word here, a few connections, then the shape of ideas” (348).[9]

El párrafo cuenta la evolución de las ideas de Agnes a medida que entiende el lenguaje ojibwa y despues las ideas que vienen con él. Ahora ya no es Chopin su música amada sino los pinos, la naturaleza y la entiende de la misma forma en que se entiende un idioma.

En esa última instancia de sus muchas transformaciones, Agnes siente la relación entre el lenguaje y el mundo como los ojibwa y otros pueblos del continente americano. Ya no se trata de una relación arbitraria entre significante y significado, a lo Saussure, sino de dos elementos interdependientes, una relación profunda, necesaria, imposible de borrar. Agnes sabe ahora que el lenguaje es el mundo y puede transformarlo, y que el lenguaje es también patrimonio de las personas no humanas como los pinos y los perros.

Dentro de ese lenguaje, ella puede ser muchos al mismo tiempo. Puede ser hombre, mujer, sacerdote, amante, y dedicarse a explorar "worlds inhabited by *both* Ojibwe and Catholic" (mundos habitados por ambos, ojibwa y católicos, 211, la bastardilla es mía). Cuando Marie Kapshaw entrega su cuerpo al lago, la historia afirma la calidad de completa de la figura de Agnes/padre Damien: "Father Damien's slight figure, serene in its *halo* of white hair, lay just under the waves. As the dark water claimed him, *his features blurred*. His body *wavered* for a time *between the surface and the feminine depth below*" (351, bastardillas mía; es importante notar el uso de pronombres, pues la prosa los confunde todos buscando una ambigüedad muy intencional).[10]

Una/o y muchos

En la novela de Erdrich, Agnes/padre Damien viaja en dirección opuesta a la que elige —en este y otros libros de Erdrich— su contrapersonaje: Pauline/hermana Leopolda. En esa oposición (binaria y sin embargo compleja), Erdrich repite el esquema protagonista-antagonista de muchas novelas occidentales y hay que decir que, en ese aspecto, su novela es menos ojibwa que en la descripción de Agnes, Nanapush, Fleur, Lulu y otros personajes.

Agnes, una mujer europea, se convierte en nativa americana; en cambio, Pauline, una amerindia mestiza, se vuelve cada vez más europea en propósitos, medios y pensamientos y eso la transforma en una mujer cruel, desesperada y terrible. Como el Perro Negro, Pauline es una

de las corporizaciones del Mal en el mundo en el que transcurre toda la saga de Erdrich. El hecho de que la Iglesia Católica esté dispuesta a convertirla en santa es todo un comentario sobre el binarismo como manera incorrecta de leer el mundo y sobre la ceguera de la Iglesia. El padre Jude, enviado del Papa, es víctima de esas lecturas. La forma en que entiende el "secreto" del padre Damien es una farsa para los lectores. Cree que descubrió algo pero en realidad, entendió terriblemente mal.

Desde su largo título en adelante, *The Last Report on the Miracles in Little No Horse* describe seres humanos complejos. Crea un mundo en el que un No Caballo (No Horse) puede ser pequeño y un milagro puede "informarse" como en un artículo científico. En cuanto a la personalidad completa de Agnes/Damien, que es lo que realmente estamos analizando aquí, es todavía más compleja que ese título. Además de sus relaciones con su esposo, con Gregory y con Nanapush, Agnes/Damien tiene un amor lesbiano, nunca consumado. La pareja que forma con Marie Kapshaw es profunda, duradera e importante, además de sagrada. El contacto entre las dos es el que hay entre una enviada de lo sagrado, Dios, podríamos decir, (Marie) y una sierva de lo sagrado (Agnes). Ambas son mujeres capaces de cumplir roles que la sociedad cree destinados a los hombres.

Por eso, aunque *The Last Report* es la historia de una mujer europea, retrata a una persona culturalmente mestiza y muy compleja, que completa sus viajes a través de las muchas posibilidades de un ser humano y se convierte así en lo que podría definirse como "sagrado" y "entero" en el sentido ojibwa de esos términos. Tal vez ese es uno de los muchos milagros que anuncia el título.

---

[1] Louise Erdrich, *The Last Report on the Miracles at Little No Horse*, New York: Perennial, 2002, epígrafe.

[2] Este planteamiento tiene mucho que ver con la visión ojibwa del mundo que se expresa en Erdrich: a diferencia del pos estructuralismo y su muerte del autor, aquí, la idea sostiene que el autor sigue vivo en la obra. Chopin está en su música y, en ella, es

amante de Agnes.

[3] Esa pluralidad de identidades es una de las características de las culturas de las de las Primeras Naciones como se describe en *The Sacred Hoop* de Paula Gunn Allen, *Yellow Woman and a Beauty of Spirit. Essays on Native American Life Today* de Leslie Marmon Silko, *Other Destinies, Understanding the American Indian Novel* de Louis Owens, *Dwellings: A Spiritual History of the Living World* de Linda Hogan, y en artículos antropológicos como el de A. Irving Hallowell, "Ojibwa Ontology, Behaviour, and World View".

[4] Hay que aclarar que, en inglés, "true", como adjetivo, no tiene género así que también podría traducirse: "la verdadera Modeste... ninguna otra".

[5] Hay que hacer notar que aquí, Erdrich entra en un debate interno importante para muchas culturas amerindias de los Estados Unidos: el de la sangre como necesaria (o no) para pertenecer a esas culturas. Erdrich hace de una blanca una ojibwa, es decir, que la sangre no le parece importante.

[6] Ver el capítulo sobre los guías en la primera sección de este libro.

[7] El Perro Negro es una figura que representa el mal que trajo al continente la cultura occidental que, en parte, se parece a la de los destructores en la obra de Leslie Silko. Y es interesante que sea un perro, el animal que usaron los europeos para atacar a los indios y a los esclavos africanos en tiempos de la esclavitud.

[8] El hecho de que el Cristo salvador de Agnes sea mujer y ojibwa es claramente otro escándalo.

[9] Ya no veía las constelaciones como antes de conocerlas en ojibwa: veía los cielos como los definían sus amigos. Veía a la nutria. Veía el agujero en el cielo por el que había bajado el creador a una velocidad ardiente... Ahora comprendía el constante murmullo de los pinos, su música amada, como había sucedido con el flujo del lenguaje ojibwa cuando ese idioma empezó a tener sentido para ella, una palabra aquí, unas pocas conexiones, primero, después la forma de las ideas.

[10] "La leve figura del Padre Damien, serena en su halo de cabello blanco, estaba ahí, tendida, justo debajo de las ondas. A medida que el agua oscura lo reclamaba, sus rasgos se iban borrando. Su cuerpo tembló durante un tiempo entre la superficie y la profundidad femenina, más abajo". En la traducción el uso del posesivo masculino "his" no se nota.

The Book of Medicines de Linda Hogan: las mujeres curan las heridas del mundo

Este libro de poemas de Linda Hogan, escritora de antepasados chickasaw, es otro ejemplo de la forma en que muchos autores amerindios reconstruyen la literatura del enemigo y la reinventan para sus propósitos. *The Book of Medicines* tiene la forma gráfica de un poemario tradicional pero una lectura atenta del conjunto revela una serie de relaciones inter-poemas que lo transforman en una unidad. Las relaciones internas se reflejan en el título general del libro y en los títulos de las partes que lo componen. Así, en realidad, el libro es una red de poemas interconectados y no una "colección" de poemas separados.

En la primera parte, "The History of Red" (La historia del rojo), se presentan los motivos, esquemas y direcciones del libro en un único poema largo. En "Hunger" (Hambre), la segunda parte, se viaja desde el hambre y la destrucción hacia una visión holística del mundo por un camino sinuoso y peligroso que no siempre lleva hacia delante. En la tercera sección, que lleva el mismo nombre que el libro, "The Book of Medicines", se muestra al mundo como uno solo, se lo describe tal como debería ser.

En el poemario, se exponen las diversas formas de la visión holística y se declara nuevamente la necesidad de abandonar el mundo colonizado de la modernidad y encaminarse hacia un futuro de características diferentes, no occidentales, características que, en ciertos sentidos, tienen que ver con la vida premoderna pero modificada por los cambios históricos. En ese sentido, pero en materia poética, el poemario de Hogan repite lo que dice en *La Pachamama y el humano* el juez argentino Eugenio Zaffaroni: que la forma de vida europea que despegó y se expandió al mundo en los siglos XVI y XVII, es probablemente un error porque nos

lleva a la destrucción del único planeta que tenemos.

En el recorrido de los poemas aparece la lucha de siempre, entre una visión binaria del mundo (la de los conquistadores europeos) por un lado y por otro, una visión que cree en la conexión permanente de todos los espacios geográficos y todos los elementos de la naturaleza. La batalla entre ambas concepciones es una guerra por el poder de la definición, el poder del *nombrar* y Hogan la expresa en todos los niveles, desde el metafórico hasta el conceptual. Esa lucha pasa de un poema a otro, de una sección a otra y es la red que sostiene el libro y lo convierte en un todo.

“The History of Red”

El único poema de la primera parte, “The History of Red”, juega desde el título con una descripción ambigua que podría leerse como una introducción al libro en general. El término “rojo” es deliberadamente ambiguo: por un lado, se trata del color rojo, que aquí se relaciona con la sangre y a lo femenino; por otro, del nombre estereotipado y popular de los amerindios estadounidenses como “pieles rojas”.

El primer sentido, el de la sangre, es más complejo de lo que parece: la sangre tiene por lo menos dos sentidos principales en los poemas de este libro. Por un lado es el color de la mujer, la fertilidad, la vida, el nacimiento; y por otro, el de la sangre de los seres humanos, la guerra, las heridas y la destrucción. Así, *The Book of Medicines* anuncia desde su primera parte que es una historia poética de las tribus y el continente como víctimas del colonialismo europeo blanco, y al mismo tiempo, una historia de las mujeres amerindias como el sostén de la resistencia y la reparación.

El primer poema define lo “rojo” con una historia cronológica que empieza por una especie de creación, “First/ there was some other order of things” (Primero/ hubo otro orden de cosas, 9), y llega hasta un presente humano de “life in the fire” (vida en el fuego, 11). La narración, como el libro en general, pasa de una tercera persona neutra a un

"nosotros" y un "yo" que trabajan juntos y se mueven en la misma dirección.

En cuanto a los motivos del libro, "The History of Red" abre recorren el libro en general y adelanta la forma en que van a cerrarse. En ese sentido, funciona como una obertura musical: enuncia los temas y traza un mapa esquemático que se terminará de explorar en el resto del libro.



Linda Hogan habla en el Caddo Tribal Complex en Binger, Oklahoma, 2008 Autor, Uyvsdi

Uno de los temas es la relación entre la Tierra (representada por el agua, la luz, la selva) y "the human clay" (la arcilla humana, 9) o "the human house" (la casa humana, 11). Esa relación (que volveremos a ver en el último capítulo de este libro, en relación con una obra en prosa de la misma Hogan) no es la de dos elementos

independientes que luchan por un mismo territorio, sino una red compleja de lazos.

En primer lugar, hay relaciones de origen. El ser humano recuerda a sus antepasados humanos: "us/who remember caves with red bison/painted in their own blood" (nosotros/ que recordamos cuevas con bisontes rojos / pintados en su propia sangre, 11), y también a sus antepasados no humanos, sus parientes, los animales.

En segundo lugar, existen relaciones de alternancia. Uno de los elementos es el otro por un tiempo y luego vuelve a ser lo que era antes: "Red is the human house/I come back to at night/swimming inside the cave of skin/ that remembers bison" (Roja es la casa humana/ a la que vuelvo a la noche / nadando cerca de la cueva de la piel/ que recuerda los bisontes, 11).

En tercer lugar, hay relaciones de reconocimiento e inclusión. Un elemento, el humano, debería reconocer lo que tiene del otro, la naturaleza, dentro de sí mismo: "they cannot see the claw on the handle of the knife,/ the animal hand/ that haunts them/ from some place inside their blood", (no ven la garra en el mango del cuchillo,/ la mano animal/ que los tiene hechizados/ desde algún lugar dentro de la sangre, 11).

Todas esas relaciones se expresan a través del uso de verbos desplazados, por ejemplo, "swim" (nadar) para acciones en el interior del cuerpo humano o para volar o moverse en tierra. Ese tipo de desplazamiento es uno de los principales recursos poéticos del libro.

Nunca se plantea la relación naturaleza-ser humano como una oposición binaria, a la manera occidental. En realidad, la única oposición de ese tipo en *The Book of Medicines* es la que existe entre las dos visiones del mundo que se oponen en todos los libros que estudiamos hasta el momento: la blanca y las amerindias[1]. En este poema, lo que se opone es la "medicine" de los doctores blancos, que corta y lastima, por un lado y por otro, el puente, la unión, ese "some other order of things" de las curaciones de las visiones amerindias del mundo.

“Hunger”

La segunda parte, “Hunger”, tiene sus raíces en el primer poema ya desde el título, pues la palabra ya había aparecido en “The History of Red”. Sin embargo, aquí, el término “red” se desplaza hacia un contexto diferente, en el que la base mitológica es occidental: “Red is the share of fire/ I have stolen/ from root, hoof, fallen fruit. / And this was hunger” (Rojo es compartir el fuego / que robé / de raíces, cascos, fruta caída./ Y esto era hambre, 11). En la cita, se unen dos mitos, el de Prometeo (el robo del fuego) y el del Jardín del Edén y la Caída (la fruta prohibida).

Sin embargo, aquí, el hambre no es resultado de la Caída misma ni del robo del fuego (en ambos casos, un robo de conocimiento): al contrario es la *causa* de ese robo. Así, el mito se revierte y la fruta o el fuego calman el hambre en lugar de causarla. Son crecimiento, no pecado. Como la serpiente en los libros de Leslie Marmon Silko, lo que era malo en el contexto de la Biblia, aquí se vuelve bueno, positivo.

Los poemas que forman esta sección (la más larga) están unidos por múltiples relaciones. La más simple se da en el nivel de los títulos, que se conectan a través de distintos mecanismos:

— repetición de palabras en varios títulos: “Fat”/ “Bear Fat” y “Bear”, por ejemplo (Grasa / Grasa de oso / Oso).

— animales de distintos tipos en varios de los títulos: “Bear”/ “Mountain Lion”/ “Buffalo” (Oso / Puma / Búfalo).

— tipos de palabra (aquí, -ing): “Breaking”/ “Crossings” (Ruptura / Cruzar).

— sonidos anafóricos: “Travelers”/ “Tracking” (Viajeros / Rastrear. La anáfora es evidente en inglés).

— oposición semántica: “Water”/ “Drought” (Agua / Sequía).

— asociaciones semánticas, por ejemplo, ideas relacionadas con la alimentación, “*nurturing*” y su contrario, el hambre. Por ejemplo, la sección empieza con “Fat” (grasa) y termina con “Milk” (leche).

Estas relaciones se repiten en el interior de los poemas. Hay poemas íntimamente ligados entre sí a través de motivos centrales a la colección: el hambre y la nutrición son dos buenos ejemplos y no son los únicos. Se pueden hacer listas de poemas que exploran estos temas. Mientras esos temas dialogan entre sí, tienden un puente hacia “The History of Red”, sección en la que aparecen por primera vez.

Justamente, el más importante de los motivos es el de las conexiones, los puentes que unen al mundo a pesar de las oposiciones que quiere imponerle la visión blanca del mundo. Hay otro, claro está: la lucha contra el pensamiento binario de los predadores, por ejemplo en “Harvesters of Night and Water” (Cosechadores de noche y agua, 22); en poemas sobre el uso perverso de la naturaleza, como “Bamboo” (Bambú, 36), y en poemas en los que se analiza cuidadosamente el pensamiento binario mismo y se lo opone a otro tipo de visión del mundo, una visión que podríamos llamar “holística”, por ejemplo “Breaking” (30) y “Crossings” (28).

En “Breaking”, se describe el paso entre los tiempos premodernos y los modernos (para Hogan, los segundos están directamente relacionados con el colonialismo y la destrucción del planeta) a través de la separación de Gea, la tierra primigenia en distintos continentes: “Water grew between two lands/ which once were one” (El agua creció entre dos tierras / que una vez fueron una). La consecuencia de esa separación es la siguiente: “the stories in each grain of sand,/ older than we are,/ come apart” (las historias en cada grano de arena, / más ancianas que nosotros,/ se separan).

La separación es una tragedia y el resultado es la perversión que se describe en “Bamboo”, donde el mundo bello, femenino, cuidadoso de las cañas se convierte en recuerdo del horror para quien ha ido a la guerra y sabe que “with bamboo they do terrible things/ to men and women” (con el bambú hacen cosas terribles /a hombres y mujeres, 36). El yo narrador del poema se desespera cuando el hombre con quien habla le dice que para él el bambú es símbolo de tortura. El poema termina con una especie de

reivindicación del bambú como espíritu natural que “did not give permission to soldiers./ It´s imprisoned in its own skin” (no dio su permiso a los soldados./ Está prisionero en su propia piel).

En otros poemas de la sección, aparece una posible respuesta filosófica a ese horror: la visión india del mundo, que concibe la realidad como una sola. Esto se da sobre todo en “Crossings” (28), que vuelve sobre los puentes entre animales y seres humanos, entre océanos y especies. Los puentes ya habían aparecido en “The History of Red”: “There is a place at the center of the earth/ where one ocean dissolves inside the other / in a black and holy love;/ It´s why the whales of one sea/ know songs of the other” (Hay un lugar en el centro de la tierra/ donde un oceáno se disuelve dentro del otro / en un amor negro y sagrado; / es la razón por la que las ballenas de un mar / conocen las canciones del otro).

Esas conexiones se repiten en las metamorfosis, en el espacio (como en la cita anterior), o en el tiempo (en las tres estrofas siguientes): “Once I saw a fetal whale/on a block of shining ice./ Not yet whale, it still wore the shadow of a human face”; “the longing in me/ comes from when I remember/ the terrain of crossed beginnings/ when whales lived on land/ and we stepped out of water/ to enter our lives in air”; y “the spilled cup of a child/ who passed through all the elements/ into the human fold,/ but when I turned him over/ I saw that he did not want to live/ in air” (Una vez vi un feto de ballena / en un bloque de hielo brillante. / No era ballena todavía pero tenía / la sombra de una cara humana // la nostalgia mía / viene de cuando me acuerdo / del territorio de comienzos cruzados / cuando las ballenas vivían en la tierra / y nosotros salimos del agua / hacia nuestras vidas en el aire. //A veces, de la taza derramada de un chico / que pasó a través de todos los elementos / y entró al pliegue humano, /pero cuando lo di vuelta /vi que no quería vivir / en el aire). En esas líneas y en las siguientes, la conexión se vuelve interna. El feto del bebé ballena se convierte en ser humano y el bebé humano tiene branquias como los peces. Así, la tierra y el mar, la

humanidad y los animales, se conectan y se mueven dentro del mismo deseo, la misma necesidad: “the longing in me / comes from when I remember/ the terrain of crossed beginnings / when whales lived on land/ and we stepped out of water/ to enter our lives in air” (La nostalgia en mí/ viene de cuando recuerdo/ el terreno de comienzos cruzados / cuando las ballenas vivían en la tierra / y nosotros salimos del agua / para entrar en nuestras vidas en el aire).

“Crossings” une todos estos escenarios de conjunción en la metáfora que da fin al poema. Los caballos que cruzan el río al final son animales que atraviesan el agua y también son caballos que se *transforman* en agua. Los “cruces” se refieren también a las infinitas posibilidades que se abren al ser humano cuando acepta la hermandad con otros habitantes de la Tierra, cuando se anima a perder lo que Zaffaroni llama “antropocentrismo”: “It was like the wild horses/ that night when fog lifted./ They were swimming accross the river./ Dark was that water,/ darker still were the horses,/ and then they were gone” (Fue como los caballos salvajes / esa noche de niebla. / Atravesaban el río a nado. / Oscura era esa agua, / más oscuros, los caballos, / y después, ya no estaban, 29).

“The Book of Medicines”

La última sección se dedica a la visión holística del mundo. Hogan describe en ella las “medicinas”, los poderes y ceremonias curativas que tratan de calmar el hambre, cerrar las grietas y curar las heridas de la colonización para volver a la unidad con lo no humano, esa unidad que se describe en “Crossings”.

Como “The History of Red”, la sección empieza con una aproximación a la medicina de los blancos (basada en el pensamiento binario) en el poema “The Alchemists” (Los alquimistas), donde reaparece el “*they*”, ellos (que en este poemario siempre se diferencia del *we*, nosotros, y el *I*, yo, en el planteo más binario de toda la colección).

Esta vez, el *they* trata de convertir el plomo en oro

mediante la alquimia. El intento está descripto en una forma definitivamente chickasaw como un *diálogo* entre iguales entre el alquimista y el plomo, al que se le *pide* que sea oro. De ese modo, la oposición entre medicinas también se quiebra y la frontera entre medicina india y medicina blanca se vuelve bastante permeable y compleja.

El resultado del intento es el veneno, la contaminación: "the mad soul of mercury/ fell through their hands/ through settled floors/ and came to rest/ silver and deadly/ in a hidden corner/ where it would grow" (Y el alma loca del mercurio / cayó entre sus dedos / a través de sueños afirmados / y terminó descansando / plateado y mortífero / en un rincón oculto / donde crecería, 55). El veneno aprovecha la irresponsabilidad de la medicina blanca y de sus doctores y crece en la Tierra. Ese resultado maligno, que representa claramente los daños que han hecho la ciencia y la tecnología al planeta, se repite en una imagen de hospitales (como en "The History of Red") donde el "tratamiento" no sirve para curar. La última estrofa del poema lo expresa en la frase condicional "If it had worked" (si hubiera funcionado, 56).

En el poema, los alquimistas blancos consideran el plomo un metal enfermo, plebeyo y quieren convertirlo en oro, metal al que llaman "noble". La conversión del plomo en oro es en gran parte una metáfora de la falta de tolerancia frente a lo "diferente" y de la jerarquización de las culturas (se considera a una de ellas "noble", y se cree que las demás deben transformarse en ella si quieren ser "valiosas"[2]). Con esa metáfora, el poema describe la historia de la presión que se ejerció en los Estados Unidos y en toda América para que los miembros de las culturas no europeas, todos, no solo los pueblos originarios, se convirtieran en blancos culturales (y pasaran, como el plomo, de "plebeyos", es decir, "salvajes", a supuestamente "nobles", es decir, "civilizados"). Así, el poema identifica a la "medicine" (cuyo resultado es la muerte y la locura, ambos simbolizados por el mercurio) con el sueño "americano". El verso "the lord of humble origins" (el señor de orígenes humildes) parece un resumen del sueño americano por el cual una persona de orígenes humildes

puede llegar a señor por su esfuerzo.

El resto de la sección es una serie de poemas que Paula Gunn Allen, en *The Sacred Hoop*, definiría como ceremoniales, y que narran distintos intentos por volver a la unidad. Hogan dedica varios —"The Grandmother Songs", "Tear", "Gather"[3]— a la "medicine" de las mujeres, que son capaces de consolar y recuperar el centro y la cordura en medio del horror y la muerte.

"Tear" juega con la ambigüedad de la palabra en inglés. Aquí *tear* se puede leer en varios sentidos: Como "lágrima" (en dos sentidos: uno simbólico, el del dolor, y uno histórico, el del *Trail of Tears*, las caravanas de indios que arreaban los soldados en viajes terribles a pie, en medio de la nieve, viajes en los que moría la mayor parte de la tribu y en los que el translado era hacia reservaciones horrendas y olvidadas donde se esperaba que muriera el resto). Y como verbo en el sentido de *desgarrar*, que a su vez, tiene dos sentidos: el del horror de la conquista, que desgarra física y moralmente a las tribus, y el de la "medicine" de las mujeres chickasaw que usan sus vestidos tradicionales, fabricados con jirones de tela desgarrada, para curar y reparar el daño. Así desde el título mismo, Hogan habla de la herida (el desgarro), el dolor (la lágrima) y el poder de las mujeres para curarlos, todo al mismo tiempo.

Las mujeres que curan, y sus abuelas y antepasadas están dentro del yo poético de la que cuenta el poema: "they walk inside me. This blood/ is a map of the road between us./ I am why they survived. /The world behind them did not close./ The world before them is still open./ All around me are my ancestors, /my unborn children./ I am the tear between them/ and both sides live" (caminan dentro de mí. Esta sangre / es un mapa del camino entre nosotras./ Yo soy la razón de que sobrevivieran. / El mundo detrás de ellos no se cerró./ El mundo frente a ellos sigue abierto./ Todo a mi alrededor es mis antepasados / mis hijos sin nacer./ Y yo soy la grieta entre ellos / y los dos lados están vivos, 60).

Así, la "medicine" de las mujeres tradicionales está inscripta en la sangre y por lo tanto, en la continuidad de la tribu. La sangre recorre el pasado, el presente y el futuro de

lo “rojo”. Hay futuro: la vida sigue. Si se piensa eso en el contexto de la situación de las tribus en los Estados Unidos, en sí misma, la continuidad de la vida es un triunfo, el triunfo principal para casi toda la literatura de autor indio en los Estados Unidos. *Survive* es una de las palabras más frecuentes de este libro de poemas,

Las “medicines” de esta sección tratan de mantener la conexión entre las partes, de unir de nuevo los lados de las grietas que se crearon artificialmente en el mundo. Hay incluso una reelaboración de esa grieta, que se construye como algo positivo en “Partings” (Separaciones), donde la Tierra y la Luna se separan como madre e hija. Después del corte del cordón umbilical, la hija no deja a la madre atrás, no la abandona, se la lleva consigo, como Hogan a sus antepasadas: “This is what it means to be mother and child,/ to wear the skin of ancestors” (Esto es lo que significa ser madre e hijo, / ponerse la piel de los antepasados, 71). En *The Book of Medicines*, ese otro tipo de separación, una separación que no es definitiva, que no determina la ausencia, es absolutamente necesaria y tiene un enorme poder de curación. En ese poema sobre la Luna, la que domina ese poder es la comadrona, que sabe cómo curar con el cuchillo (en lugar de lastimar con él como los cirujanos de “The History of Red” y otros poemas sobre la cultura europea): “(her) knife made two lives/ when there was only one./ She had mastered the way/ of beautiful partings” ([su] cuchillo hizo dos vidas / donde solo había una./ Ella dominaba el camino / de las separaciones hermosas, 71).

El camino de las “separaciones hermosas” se describe también en otro poema de la sección, “The Direction of Light” (La dirección de la luz) en el que se hace un uso distinto del pronombre de primera persona singular, que aquí, casi al final de la colección, por primera vez en el libro, se parece en algo al “yo” del poeta romántico occidental. “The Direction of Light” aborda así una visión “personal” de un momento privado de la vida del yo poético pero, al mismo tiempo, analiza la práctica y el pensamiento de la política como “medicine” poderosa y comunitaria.

El poema está recorrido por preguntas sobre el camino a

seguir en nuestro borrascoso presente. Esas preguntas afirman la existencia segura de un camino y una dirección pero dudan sobre las acciones concretas a seguir en la lucha contra el horror que dibujan poemas como “Bamboo” en la sección anterior. En “The Direction of Light”, ese horror está representado por la situación de los loros prisioneros que perciben desde Nueva York el perfume de la selva brasileña donde nacieron: “light returns/ the way rain from Brazil falls/ in New York and the green parrots/ in their cages feel it, and remember home/ and are alive/ and should they be thankful/ for that gift/ or should they curse like sailors and grieve?” (la luz vuelve / como cae la lluvia desde Brasil / en Nueva York y los loros verdes / en sus jaulas la sienten, y recuerdan su hogar / y están vivos / y, ¿deberían estar agradecidos / por ese regalo / o maldecir como marineros y llorar?, 79). El deseo de volver a la tierra perdida duele más que el olvido y así, ¿está bien recordar o no? Todo es complejo, todo se dobla sobre sí mismo hasta convertirse en paradoja: “what was right turned wrong” (lo que estaba bien se convirtió en mal).

Esas paradojas, muy frecuentes en *The Book of Medicines*, sacuden el pensamiento binario y, por otra parte, demuestran la falta de capacidad que tiene ese tipo de pensamiento para explicar la complejidad del mundo. El pensamiento binario que se critica de esa forma es la base del sueño “americano”. Aquí, ese pensamiento está presente en la situación de los loros brasileños, prisioneros del mercado y la ganancia económica: “the worlds of buying / and selling even the parrots/ we teach to say ‘Hello’” (los mundos de la compra / y la venta hasta de los loros / a los que enseñamos a decir “Hola”, 80). La palabra es signo de “persona”, como dice el antropólogo A. Irving Hallowell, en “Ojibwa Ontology, Behaviour, and World View”, cuando habla de la visión del mundo de los ojibwa, que consideran “personas” a humanos, animales, ciertas plantas y ciertos objetos minerales. La palabra da categoría de persona y los loros tienen palabra. Pero el mercado los vende y los compra como objetos, como se hizo con pueblos no europeos a los que Europa también consideró objetos.

Sin embargo, esa descripción del mundo del mercado como inhumano no cierra el poema. Como suele suceder con la poesía de Hogan y de muchos otros autores indios en los Estados Unidos, el poema no termina con un lamento sino con una afirmación. A pesar de las ganas de "give up" (rendirse), el yo poético prefiere "take the side of light" (adoptar el lado de la luz), y aquí, el lado de la luz es el tipo de pensamiento que había antes de la división, antes de la idea del mundo como fragmentario, antes de la comercialización de todo, incluso los humanos y los pájaros que saben decir "hola". Por eso la última de las preguntas del poema vuelve al principio, al título: "Did I call this poem/ the direction of light?/ I meant life/ so let this word/ overthrow the first/ and rise up to the start" (¿Llamé a este poema / la dirección de la luz?/ Quise decir de la vida / así que dejemos que esa palabra / triunfe sobre la primera / y se levante hasta el comienzo, 80).[4]

Los juegos de palabras presentes en el poema representan la dirección general de esta sección del libro, *hacia atrás*, hacia el comienzo, hacia lo premoderno, hacia acciones que nos defiendan de la era de destrucción de la Tierra que empezó con la colonización de América. Pero ese *hacia atrás*, claro está, también es *hacia delante.*

Conclusiones

La dirección de *The Book of Medicines* es la de la adopción de una visión del mundo en la que se tiendan puentes en lugar de cortar líneas sobre los cuerpos para dividirlos. A nivel mítico metafórico, ese tendido de puentes tiene que ver con la constante referencia a un tiempo anterior, a una especie de Edad de Oro perdida. Los lectores occidentales tienden a interpretar ese movimiento como la nostalgia del pasado, pero en una visión del mundo cuya concepción del tiempo es espiralada y no líneal, el pasado también está adelante. Para la literatura de las tribus nativas del continente americano, el pasado siempre tiene mucho que enseñarle al presente y esa concepción explica la posición del poema "The origin of corn" (El origen del maíz, 87)

donde aparece, al final del libro.

El poema es una respuesta musical a la obertura de “The History of Red”, una respuesta con una enorme variación en la estructura. En el poema, se cuenta una llegada que también es una vuelta al origen. Está escrito en presente. Conecta el amor entre el maíz femenino y el maíz masculino con dos elementos importantes: las corrientes oceánicas que pueblan toda la sección “Hunger” y la leche que aparece en casi todos los poemas sobre maternidad, incluyendo, por supuesto, el más paradigmático, “Milk”.

Como en el primer poema del libro, en “The origin of corn” vuelven a aparecer todos los motivos de la colección entretejidos, resumidos en pocas líneas y presentados como un “trading of gifts” (intercambio de regalos, 87)[5] entre el ser humano y la Tierra. La ceremonia invierte deliberadamente la idea según la cual un dios superior entrega de la Tierra al ser humano, tal como se afirma en el judeo-cristianismo. Aquí, los “regalos” no son de la naturaleza para el ser humano; la naturaleza no es el regalo de los dioses para el ser humano; al contrario, se describen los regalos de la humanidad a la naturaleza. Somos “nosotros” —un *we* que aquí abarca tanto al yo como al tú (el pronombre *they*, ellos, ha desaparecido)— los que vamos a depositar nuestro amor en el suelo “so that after the long sleep of seeds/ all things will grow/ and the plants who climb into this world/ will find it green and alive” (para que después del largo sueño de las semillas / todas las cosas crezcan / y las plantas que suben hacia el mundo / lo encuentren verde y lleno de vida, 87).

Así, en el último poema, se deconstruye por completo el par jerárquico “seres humanos versus animales y cosas” y son los seres humanos, el “tú”, el “yo” y el “nosotros” los que ofrecen a las plantas su amor y reconstruyen el mundo para ellas. Lo hacen en una ceremonia que tiene características indias pero que se apropia de conceptos, instrumentos y creaciones occidentales, empezando por el inglés como medio de expresión. Ese mestizaje esencial (mítico, simbólico y filosófico) es la marca de fábrica de los textos de Linda Hogan y de todos los buenos textos de las

tribus nativas. Los mejores llevan el mestizaje también a la estructura. *The Book of Medicines* pertenece a ese grupo.

---

[1] La literatura de Linda Hogan es panindia en muchos sentidos. Por ejemplo, sus novelas tratan sobre distintas tribus y transcurren en lugares geográficos diferentes.

[2] Ver *Nosotros y los otros* de Tzvetan Todorov (México: Siglo XXI, 1991), *Genealogía del racismo*, de Michael Foucault (Montevideo: Altamira, 1992) y *The Possessive Investment in Whiteness. How White People Profit from Identity Politics* de George Lipsitz (Philadelphia: Temple University Press, 1998).

[3] "Las canciones de la abuela". Los otros dos títulos son bastante difíciles de traducir y se explican en los párrafos siguientes.

[4] Aquí hay un juego de palabras de semejanza fonológica entre *light* (luz) y *life* (vida) y entre *start* (principio) y *star* (estrellas).

[5] Ceremonia común a muchas culturas del norte de América en la que se intercambiaban objetos de valor.

3

Imágenes de resistencia

Introducción

Desde los tiempos de auge del western literario, el indio estuvo en el centro de la literatura popular del blanco y siguió allí hasta que lo desplazó la minoría africano estadounidense (African-American), como se llama hoy en día a los descendientes de esclavos. Las lecturas que hacía el western del indio, estereotipadas y funcionales a la conquista de la tierra, pasaron luego al cine, donde ese género se mantuvo como presencia importante durante todo el siglo XX.

Las literaturas indias que venimos analizando aquí son en parte una lucha contra estas lecturas del indio. También las combate el cine, cuando está manejado y financiado por pueblos indios. Ese cine étnico surgió mucho después que la literatura india en inglés, en el mismo siglo, el XX. Las razones del atraso son más que evidentes: la creación cinematográfica exige fondos económicos de muy difícil acceso para grupos como los amerindios, que son la minoría más pobre en los Estados Unidos. Si se quiere entender estas películas como "imágenes de resistencia", es importante saber algo sobre las lecturas que ha hecho del indio el cine de masas, porque el cine amerindio entra en un debate con el cine blanco, un debate que es, sobre todo, por el derecho a nombrarse, a describirse, a contar la historia.

Es por eso que el primer artículo de esta sección analiza la película de Kevin Costner *Danza con lobos*, una película del llamado "mainstream". En los dos siguientes, se estudian películas de Norteamérica donde el peso de la cultura india es evidente. Una de esas películas es canadiense y es importante explicar por qué.

En el grupo de películas amerindias de América del Norte, tal vez la más importante hasta el momento sea la canadiense *Atarnajuat, the Fast Runner*, de Zacarías Kunuk.[1]

Se trata de una película impresionante, cuya concepción, dirección, guión y actores son inuits (a quienes los blancos llamaban esquimales). La película exigiría un abordaje unitario y cuidadoso, un poco fuera de los límites geográficos nacionales —falsos, por cierto—, que hemos elegido para este libro. Sin embargo, dada la enorme importancia del cine amerindio canadiense, incluyo en esta sección una comparación entre dos películas, una estadounidense y una canadiense. Por otra parte, es importante volver a aclarar que las fronteras nacionales de los blancos (con Canadá al norte y México al sur) no tienen nada que ver con las culturas indias que las rechazaron o las utilizaron en su propia conveniencia.



Dances with Wolves
Atula Siriwardane

[1] *Atarnajuat, the Fast Runner*. Director: Zacharias Kunuk (inuit). Actores: Natar Ungalaaq, Sylvia Ivalli, Peter Henry Arnatsiaq, Lucy Tulugarjuk. Canadá.

Danza con lobos: cómo repetir el esquema mítico de siempre y parecer novedoso y diferente[1]

En algunos detalles de tomas y manejo de cámaras, en la evidente intención documental de algunos datos sobre los sioux (lakota), en su defensa directa del derecho de los indios a la tierra, *Danza con lobos*[2] no parece un western tradicional. Durante el primer período de la vida de John Dunbar, el protagonista, en el fuerte abandonado en las praderas del oeste, hay momentos en que Kevin Costner convierte la película en una de miedo, con cámaras subjetivas, tomas extrañas (la de los cuernos del ciervo en el agua, por ejemplo), y algo del horror natural de películas como *Picnic en las Rocas Colgantes* de Peter Weir.[3] Por otra parte, la tecnología de la filmación de la caza de los búfalos es tan moderna como la que se utiliza en la creación de mundos alternativos típica de las películas de ciencia ficción. Pero es sobre todo el contenido aparentemente pro indio de la historia lo que parece poner a la película en un campo completamente distinto al de los westerns conservadores tipo John Wayne.

Eso, a primera vista. Sin embargo, aunque no entremos en el análisis concreto de la película, hay un primer obstáculo importante para aceptar esa hipótesis: el hecho de la que la película ganara el Oscar. El premio máximo de la Academia no suele entregarse a películas de contenido renovador o contestatario; se le otorga a aquellas cuya propuesta de ideas está en un ámbito enteramente aceptable para la clase media y “respetable”, una propuesta “decente” que no desafía al sistema. No por nada, los premios dejan sistemáticamente de lado a los creadores más atípicos (Francis Ford Coppola en *Apocalypse Now*, Woody Allen, en la mayoría de sus películas; y en el año 2006, la revolucionaria *Brokeback*

Mountain[4]). Si *Dances with Wolves* ganó el Oscar, tal vez haya que analizar con mayor detenimiento su supuesto “progresismo”. Un examen más detallado de la cinta y la comparación de sus mecanismos con algunos rasgos de la evolución del género al que pertenece pueden ayudarnos a entender el manejo que suele hacerse de la imagen del indio en el cine de hoy en día.

La película de Costner es un western hasta en los detalles:

—la fecha en que transcurre la acción —poco después de la guerra civil— es la más tradicional en el género, tanto literario como cinematográfico; la aparición de esa guerra al principio, no como foco de la acción sino como punto de arranque para la historia del héroe, es un cliché: el western fijaba un punto histórico de referencia que después se desdibujaba lentamente hasta perderse por completo, tal como sucede aquí;

—la funcionalidad del paisaje, la comparación expresa de las praderas con el mar (hay escenas, sobre todo una al principio, en las que el viento convierte las espigas en olas), los hombres convertidos en puntitos insignificantes en medio de la nada, son otros tantos tópicos de las películas y novelas del oeste;

—también lo es la indefinición exacta del “lugar” geográfico en que pasan los hechos más importantes (un pueblo no muy conocido, un campamento en la pradera, un punto cualquiera del Oregon Trail, entre otros);

—en el foco de la acción, por supuesto, está el héroe, el típico héroe del western: siempre un hombre, un blanco, un joven solitario que huye de la sociedad.

El western nace como género a partir del mito básico principal de la cultura del norte de los Estados Unidos. *Danza con lobos* es lo que Leslie Fiedler llama “nuevo western” en *The Return of the Vanishing American* (1968), porque vuelve sobre ese mito y lo recrea sin cambiar ni discutir los fundamentos. En eso radica parte de su encanto: como todo rito fijo (el “género” —policial, terror, western, ciencia ficción— es en gran parte un rito narrativo con hitos que se reconocen, se discuten y se esperan; las variaciones

de esos hitos tienen límites precisos). Lo básico de cualquier género es la repetición y la combinación de esa base repetida con cambios superficiales. En una colección de novelas de miedo, por ejemplo, se espera que las novelas contengan momentos de terror, escenas terribles, inesperadas si es posible y todo un juego de ideas sobre lo prohibido y lo sexual; en una película, cuento o novela de ciencia ficción se espera un cierto traslado temporal (al futuro) o espacial (a otros planetas) que permita reflexiones sobre la tecnología, la relación con seres extraterrestres o la sociedad en general; en un policial, se espera por lo menos un crimen y el descubrimiento de la verdad que pueda hacer sobre él la sociedad o sus representantes. Sin esos elementos básicos, los lectores o el público de esos libros o películas se sienten defraudados. Al mismo tiempo, esos elementos funcionan como ancla dentro del texto. El escritor sabe que los lectores los esperan y maneja esa expectativa para sus propios fines, muchas veces juega con ella, la subvierte. Si hay cambios que quiebran los límites anteriores del género (y tienen aceptación en el público lector o cinematográfico) y otros escritores los copian, se produce un subgénero o una variación reconocida en muchos autores dentro del género.

Como western, *Danza con lobos* está estructurada sobre un esquema también clásico: el viaje desde un Este corrupto y en guerra hacia la tierra prometida en el oeste; desde la civilización europea que ya no tiene valores ni esperanza, hacia América, la pura, encarnada siempre en los valores "simples" de la vida en la frontera. "Quiero ver la frontera antes de que desaparezca" dice John Dunbar al principio. Y la frontera que quiere ver y que está desapareciendo es más que un lugar: es una identidad, una forma de vida. La frontera es valiosa *porque* desaparece y esa visión nostálgica también es típica del western y de la base ideológica netamente conservadora del western, tan bien expresada en los westerns de John Wayne, que explotan la idea de que "aquellos eran hombres" y acusan de falta de heroísmo a los modernos. Así, la historia de John Dunbar es la del "pase" típico del western hacia el otro lado de la frontera, el lado "no civilizado", es decir, la vuelta a los valores "simples" que se habían perdido por completo en la guerra civil. La

guerra es aquí un elemento de contraste: cuando empieza la película, Dunbar está en el fondo del pozo, es un hombre cualquiera (con pasta de héroe, claro); empezará a volver a los valores correctos cuando pida un destino en el oeste.

Ese "pase" es una ceremonia de iniciación y por lo tanto, dentro de la visión "heroica" de Occidente, es importante que el héroe esté solo gran parte del tiempo. En el western clásico, la soledad es esencial: el héroe es héroe porque sabe vivir solo en la frontera, porque se entiende mucho más con la naturaleza que con la sociedad, es héroe *porque* es esencialmente antisocial, porque ve corrupción y perversidad en la sociedad y huye, y esto es así en el western desde Natty Bumppo en las novelas de J. Fenimore Cooper.

El lobo y el caballo de John Dunbar, sus únicos compañeros durante meses, son parte de ese esquema. Dentro del pensamiento binario occidental, no son realmente compañía porque no son humanos, pero sí lo son porque significan que el héroe se está comunicando con la naturaleza pura en lugar de con la sociedad corrupta. La iniciación de Dunbar empieza ahí, en la relación que tiene con el caballo y el lobo, una relación "purificadora" que lo libera de lo que le hizo la suciedad social evidente en las escenas de guerra civil.

La tribu "sioux" es el segundo paso. Aquí, Costner hace una variación leve del tema central del western, una "sorpresa" en el rito: la mujer. En el viejo western, la mujer blanca representa el Este, la sociedad. Ella es lo que el héroe tiene que evitar si quiere seguir siendo héroe. La única relación humana valiosa del héroe del western clásico es con otro hombre, generalmente un indio, un hombre de América, un "no civilizado", un hombre "no blanco".

Las relaciones entre el héroe y su amigo no son igualitarias. Como explica Leslie Fiedler en *The Return of the Vanishing American* (1968), el "no blanco" suele morir para proteger al héroe en un gesto de sacrificio que se relaciona directamente con la concepción del "vanishing American", según la cual se limpia la conciencia del blanco con respecto a la conquista mediante un mecanismo típico: se convierte al indio en mártir *voluntario* (la voluntad es esencial) de la

causa del progreso europeo.

La variación que hace Costner en *Dances with Wolves* consiste en que las dos relaciones humanas de Dunbar, una con un hombre y otra, con una mujer, sean paralelas en lugar de antagónicas. Aquí, la mujer y el indio, juntos, llevan al héroe hacia la naturaleza, hacia la "armonía" como dice el mismo Dunbar en su diario. Juntos lo llevan hacia la vida del otro lado de la frontera, donde supuestamente reinan los "valores simples" de que venimos hablando.

Se trata, como acabamos de decir, de una variación solamente (no un cambio profundo porque no se están cuestionando los valores tradicionales del género). Y como la película es un western tradicional, el contacto más importante para Dunbar no es el amor que siente el protagonista por Standing with a Fist sino la amistad que tiene con Kicking Bird (Graham Greene), el guerrero lakota. Para no apartarse del western clásico, Costner hace que el lugar profundo del aprendizaje siga siendo masculino: lo que más importa no es el descubrimiento del amor sino el intento de comunicación con los sioux, el descubrimiento del búfalo, el consejo de hombres, la caza, la guerra a lo indio, la recuperación del compañerismo, todas sensaciones absolutamente ausentes en la guerra civil del primer tramo.

Por otra parte, incluso la variación amorosa tiene mucho de sospechoso: ¿por qué es blanca Standing with a Fist? La película intenta una explicación argumental: al comienzo, la raza de la mujer sirve para que ella haga de intérprete en los primeros contactos entre John Dunbar y Kicking Bird; en segundo término, su pasado tiene que ver con la oposición entre los lakota y los pawnee, oposición que analizaremos más adelante. Pero eso no explica mucho: ese pasado y ese conocimiento del inglés podría haberse aplicado al compañero indio, a Kicking Bird.

La verdad es que la única razón por la que la mujer que será el amor del protagonista es blanca es la lealtad a los esquemas e ideas del western clásico. En ese género, la supuesta unión entre blancos e indios nunca cruza la barrera del tabú principal de la sociedad estadounidense: la *miscegenation* (el hecho de que exista una palabra para

designarla dice bastante sobre la importancia de la prohibición de la relación sexual entre seres humanos de diferentes “razas”). La amistad entre hombres —ese “matrimonio” que Leslie Fiedler ejemplifica con la escena de Ismael y el caníbal en la cama al comienzo de *Moby Dick* y que, en el western, se da por ejemplo entre el Llanero solitario y Toro— es más segura que la relación entre hombre y mujer porque no transgrede ese tabú, es decir, no promueve el “mestizaje” de sangre. Lo mismo puede decirse de los amores imposibles (por ejemplo, el de Uncas, el último mohicano, y Cora en la novela de Fenimore Cooper).

En ese sentido y a pesar de su aspecto innovador, *Danza con lobos* es un western clásico, pues su protagonista aprende del compañero indio y, en cierto sentido, se convierte en indio, pero no por eso deja nunca de ser un blanco puro, como quería Natty Bumppo. No por eso se mezcla sexualmente con personas de otra raza. No puede amar a una india así que la mujer que quiere es blanca. Por otra parte, ¿qué puede esperarse de una película que muestra una ceremonia matrimonial india en la que la novia, Standing with a Fist, va vestida de blanco, color que significa pureza solamente en el lado equivocado de la frontera?

La película narra una iniciación, marcada paso a paso en el guión como una ceremonia. Toda iniciación es una muerte y un renacimiento; el final de una etapa y el principio de otra. John Dunbar muere y renace como otro hombre. Su muerte es heroica en el sentido más estadounidense de la palabra: un heroismo puramente individual, enloquecido que, en el fondo, es un acto de rebeldía y que, solo por casualidad, ayuda a la comunidad (en este caso el ejército en la guerra civil). En este caso, el acto heroico de John es un suicidio fallido, una denuncia de la locura de la guerra, pero ese acto le permite renunciar a todo y retirarse a la soledad de la frontera. La soledad —acentuada por el uso especial de cámaras y una fotografía excepcional, relacionada en algunos tramos con el género de terror— es una prueba, un período de limpieza y renovación, en el que la naturaleza y el indio van conquistando a poco a John. El fuerte abandonado es la frontera y Dunbar se deja ir hacia ella

hasta que ella se transforma en su hogar, su *home*. La transformación es lenta y paralela a la relación entre Dunbar y los animales, el caballo y el lobo del título. Cuando esa primera etapa termina, empieza la de las visitas al campamento sioux.

La segunda etapa de la metamorfosis de Dunbar en indio empieza con una anotación del diario en la que John Dunbar afirma que la vida en el campamento indio lo atrae cada vez más pero que su casa sigue siendo el fuerte. Al final de la etapa, el fuerte se habrá convertido en su peor enemigo y Dunbar será ya un hombre del oeste, un indio cultural que rechaza a las instituciones sociales como el ejército. Para ese momento, ha adoptado los valores "simples" que lo purifican del horror de la guerra civil y es otro. Volvió a nacer. Nuevamente, el proceso es lento (el ritmo esencial del western es la morosidad interrumpida por picos de acción), y está marcado por dos elementos, el humor y la documentación más o menos exacta sobre aspectos de la vida de los lakota.

La transformación está marcada por detalles visuales también típicos, de los cuales, el principal tiene que ver con la ropa, que es la marca del mestizaje. Como todo western, *Danza con Lobos* toca el tema del mestizaje cultural y lo aprueba pero rechaza explícitamente el mestizaje carnal. Simbólicamente, el cambio de ropa representa la "americanización", el alejamiento de Europa. En la película, como en otros westerns, Dunbar se va despojando de su uniforme y lo cambia por ropa india a través de ciertas actividades como el trueque y el regalo (dos formas de relacionarse con el indio en el mito del oeste y en parte en la historia real de la conquista). Cuando regresa al fuerte y encuentra soldados, los blancos no lo reconocen. Lo *ven* como lo que es ahora en realidad: un indio. El guión marca esta metamorfosis paso por paso, regalo por regalo.

Además del cambio en la ropa, la "conversión" incluye la desaparición del bigote (una ceremonia significativa), el uso de la pipa, el descubrimiento y después la caza del búfalo a caballo, la aceptación de la guerra india —más "primitiva" e "individual" y por lo tanto, dentro de la ideología del

western, más pura y justificable que la del blanco, rechazada por el personaje al principio— y por supuesto, el cambio de nombre, que es el premio y el final de la iniciación. La frontera ha convertido a John Dunbar en Danza con lobos (el jefe Diez Osos lo dice explícitamente). Se gana el nombre indio con sus actos: el nombre lo describe, *dice* quién es y tendrá que defenderlo cuando caiga en manos de los soldados.

Lectura del indio

Hasta ahí, el rito de iniciación. Pero ¿en qué se transforma Dunbar realmente? Porque en el producto final, en *Danza con Lobos*, la película, hay una lectura del indio que es importante entender. En el momento en que se la proyectó en los cines, la publicidad de la película la describía como pro india, incluso como abiertamente antiblanca. Y sin embargo, ganó el Oscar, cuando una película cinematográficamente tan innovadora como *Apocalypse Now* de Coppola no pudo hacerlo. Así que cabe preguntarse: ¿hasta qué punto es realmente proindia la película de Kevin Costner?

Danza con lobos tiene un respeto selectivo frente a las características históricas de la vida de los lakota. Trata con cuidado la descripción de la caza, el valor cultural de la valentía y la bravuconada, el robo de caballos y hasta ciertos datos más difíciles de encontrar en lo popular como la pintura mágica de los caballos y los escudos, la vida nómade y la organización que esa vida requiere, el papel de las mujeres y los niños en la caza, las instituciones relacionadas con la familia. Hay también un interés por revertir ciertos mitos muy típicos del western anti indio: el tema de los regalos es un ejemplo. En los western muy pro blancos, los indios aparecen como ladrones y pedigüeños. La película de Costner explica el sentido del robo para los lakota y niega explícitamente que el sentido de pedir regalos se relacione con lo que el blanco llamaría “mendigar”. La explicación aparece en el diario de Dunbar y también en la acción cuando Kicking Bird regala al soldado la piel de búfalo para

el invierno y *no* le acepta regalo alguno a cambio.

Sin embargo, en general, la presentación de los indios sigue el viejo esquema del western y, sobre todo, *subordina* los datos documentales a ese esquema. Es decir, que aquí lo que importa es el *rito* del género y por lo tanto su ideología básica, a los que no se cuestiona ni se desafía en ningún momento.

En el mito básico del oeste, tal como lo fijaron las novelas de Fenimore Cooper, hay indios buenos e indios malos. Sobre todo en el caso de los “malos”, la caracterización no es individual sino tribal, absolutamente basada en la generalización como recurso. Tradicionalmente, la tribu “mala” era la que históricamente se resistió al paso del blanco, y la “buena”, la que se alió con él. Costner se limita a invertir el esquema: en *Danza con lobos*, los pawnee, “aliados” del blanco (en la última escena se los ve como guías del ejército) son los malos, y los malos más legendarios del western tradicional, los que acabaron con Custer en Little Big Horn, los “sioux”, (lakota) pasan a ser los “buenos”.

La inversión da cierta variedad al esquema pero lo deja intacto. Lejos de cuestionarlo, Costner hace todo lo que puede para mantenerlo. Por ejemplo, borra las ceremonias iniciáticas, esenciales de la vida de los lakota porque, para los occidentales, esas ceremonias son crueles y podrían transformar la imagen de la tribu en negativa, “primitiva” o “salvaje”.

En cambio, para empeorar la imagen pawnee a los ojos de los espectadores blancos, el guión elimina casi todos los datos sobre ellos. No se explican ni se estudian sus costumbres: apenas se muestran algunas escenas de crueldad extrema en un mecanismo de neta raíz racista que los convierte en un símbolo de la maldad, como se hacía con los “sioux” en el western clásico. Así, en *Danza con lobos*, la cultura pawnee queda reducida a unos pocos rasgos físicos que representan la maldad: la pintura de guerra mucho más agresiva que la de los “sioux” (lo cual no se justifica históricamente), las muecas bestiales de odio, el cabello parado, a lo punk (una inversión de la evolución histórica

del símbolo: ahora se lo utiliza para que el espectador contemporáneo, que conoce más a los punk que a los indios de los Grandes Lagos, reconozca peinados semejantes como símbolos de agresividad, cuando en realidad los punk copiaron el tipo de peinado de grabados sobre indios). El efecto negativo de esos rasgos físicos se acentúa en el guión, que no permite ningún tipo de comunicación con los pawnee. En *Dances with Wolves*, los enemigos de los lakota son bestias sin lenguaje, agresión pura y gritos. No hablan nunca y por lo tanto, no son humanos. Se los reduce a animales salvajes, exactamente igual que lo que se hacía en los westerns tradicionales cuando se mostraban las hordas decididas a acabar con todos en una caravana.

Probablemente, el hecho de que Kevin Costner reprodujera el mito con tanta exactitud es parte de la razón por la que tuvo éxito con su película y ganó tantos Oscars. El western sigue estando en la base de las ideas de la cultura de los Estados Unidos, sobre todo ahora, después de los tiempos de Reagan y Bush. *Danza con lobos*, aunque aparentemente narra la vida de un rebelde, de un traidor a los Estados Unidos inclusive, está recreando el mito principal de afirmación individual, el mito del hombre solitario que sigue presidiendo el pensamiento conservador de ese país. Gustó por eso. Y es menos crítica de lo que parece a primera vista, condición esencial para ganar el premio, a pesar de pelearlo con obras mucho más importantes cinematográficamente, como *Buenos muchachos* de Martín Scorsese, o *El padrino III* de Francis Ford Coppola.

Así, el mecanismo por el que Costner accede al premio tiene que ver con la utilización del esquema del western como género. La película explota el ritual tanto para conquistar al público de leales al género como para hacerse entender con más facilidad. El género y el ritual son guías para los espectadores, que saben de antemano a qué prestar atención y adónde conduce la acción. Con ese esquema como base, la película apela a variaciones que aparentemente renuevan el género y se promociona como “original” y “renovadora”, características que, por herencia del romanticismo, siguen apreciándose en este tipo de

objetos culturales. Esa promoción permite a la película atraer a un público no leal al género que aprecia ese tipo de innovaciones.

Sin embargo, en el fondo, la película defiende la ideología tradicional del género y el final es otra prueba: en él, el protagonista abandona la vida comunitaria entre los indios y se va hacia el bosque, solo con su familia. Así, se convierte en un pionero solitario que confía solamente en su núcleo familiar, otra figura arquetípica del western tradicional, tan funcional a la conquista de los blancos como el guía a lo Fenimore Cooper.

---

[1] Una versión en inglés de este artículo se publicó con el título de "*Dances with Wolves*: How to Repeat Old Tricks and Look New at the Same Time" en el libro *Screening Culture: Constructing Image and Identity*, ed. Heather Norris Nicholson, Lanham, MD: Lexington Books, 2003, págs. 35-47.

[2] *Danza con Lobos*. Director: Kevin Costner. Intérpretes: Kevin Costner, Graham Greene, Mary McDonnell. Música: John Barry. Fotografía: Dean Semler, A.C.S. Montaje: Neil Travis, A.C.E. Producción: Kevin Costner, Jim Wilson. Sobre una novela de Michael Blake.

[3] *Picnic en las rocas colgantes*. Director: Peter Weir. Actores: Rachel Roberts, Anne Louis Lambert. Australiana, 1975.

[4] *Apocalipsis Now*, de Francis Ford Coppola perdió el Oscar frente a *Kramer vs. Kramer* en 1979; Woody Allen ganó solamente un Oscar con *Annie Hall, dos extraños amantes* en 1977. En el año 2006, ganó el Oscar la película *Crash* de Paul Haggis, una buena película sobre racismo pero *Brokeback Mountain* de Ang Lee quedó relegada.

Dos versiones del viaje de vuelta: cine amerindio en los Estados Unidos y Canadá

Como se dijo en la introducción, las películas dirigidas y producidas por individuos que pertenecen a tribus amerindias son escasas en los Estados Unidos, y apenas un poco más numerosas en Canadá. La escasez se relaciona con la pobreza de estas minorías en ambos países, pobreza que aparece con claridad en la mayoría de las pocas películas que se hacen.[1] Cuando se realizan, suelen estar apoyadas por producciones externas a la comunidad como la de George Harrison en el caso de *Powwow Highway*, o la de Robert Redford en *Incident in Oglala*, el documental sobre las muertes en la reservación de Pine Ridge relacionadas con Leonard Peltier, cuyo libro de memorias se analizará en la última sección del libro. En el caso de los Estados Unidos, incluso cuando hay algún tipo de apoyo, las películas de que vamos a hablar no llegan a los mismos circuitos comerciales que las grandes películas de Hollywood (cines, video, canales de televisión por cable) o llegan tarde. En general, son de bajísimo presupuesto y tienen una estética alejada de la de Hollywood y mucho más cercana al cine latinoamericano.

Como sucede en la literatura, las culturas que expresan y representan estas películas están unidas por una historia común de encuentros con el blanco y por visiones del mundo que tienen mayor relación entre sí que con las culturas de origen europeo. Como bien dice Buddy Red Bow en *Powwow Highway*, reforzando las primeras imágenes de la película —un cementerio de autos, jardines llenos de heladeras viejas, ropa muy arruinada, borrachos—, “This here is the Third World, man” (Esto es el Tercer Mundo, hombre). Así, el personaje enfatiza la diferencia entre la vida en las

reservaciones y el mundo occidental de los blancos más ricos, que es el que aparece en las películas sobre la clase media y alta del circuito mayor de la industria del cine. En general, hay un apoyo a esta vida marginal en cuanto a valores sociales y ecológicos y una protesta por la falta de recursos a los que la sociedad blanca condena a las comunidades.

Powwow Highway y *Medicine River*, las dos películas que se comparan en este capítulo, están basadas en novelas. La película canadiense, *Medicine River*, se basa en la novela del mismo nombre del escritor canadiense Thomas King; la estadounidense *Powwow Highway*, en la homónima del estadounidense David Seals. Tanto en las novelas como en las películas se entrelazan dos motivos importantes para las culturas amerindias y sus expresiones artísticas: el viaje de vuelta a la comunidad india y la figura del *trickster* como instrumento que provoca esa vuelta. Aquí, comparamos la presentación que hacen ambas películas de ese viaje y esa figura mítica.

Tricksters

El personaje del trickster es esencial en ambas películas aunque la palabra aparezca explícitamente solo en *Powwow Highway* (nunca en *Medicine River*), donde se pronuncia en un diálogo clave en el que Philbert Whirlwind[2] (Gary Farmer) narra una típica historia de tricksters a sus compañeros de viaje. En *Powwow Highway*, el guión dedica una escena completa a una "historia de tricksters" y así, la historia que se está contando se define como "historia de tricksters". Paula Gunn Allen afirma que las historias de ese tipo forman uno de los géneros importantes de la narración aborigen. En realidad, *Medicine River* pertenece al mismo género aunque nunca lo aclara directamente.[3]

En *Powwow Highway*, Philbert define al trickster dentro de una escena típica: la ceremonia en la que se narra una historia. La ceremonia de la narración, tanto entre los cheyennes como en muchas otras tribus de América, es un acto cultural importante que requiere un narrador y un

público reunido a su alrededor. Es una interacción entre más de uno, nunca como un acto de expresión de un yo inspirado, a la manera del Romanticismo europeo. La definición de Philbert, enmarcada en esa ceremonia, anula pares binarios europeos: para él, el trickster es humano y también animal; cómico y sagrado al mismo tiempo.

La reacción de los amigos que lo escuchan es despareja. Lobo y su familia (obligados a huir de Pine Ridge por la violencia interna en la reservación[4]) expresan admiración por el narrador y alegría por la narración; en cambio, Buddy Red Bow, líder de la reservación cheyenne, muy anti tradicionalista en ideas, desprecia el tono tradicional de la ceremonia y se burla de Philbert.

La escena tiene la complejidad típica de los cuentos del trickster, la complejidad que quiere tener la película. El camino de vuelta que hacen Red Bow y su hermana hacia la vida comunitaria incluye el aprendizaje del respeto que se le debe al trickster como narrador de historias y payaso sagrado. A la altura en que se da esta escena, Red Bow no sabe que ese respeto es importante y necesario.

La complejidad queda clara si se piensa que, por un lado, Red Bow no respeta al trickster (lo cual está mal visto a nivel de las instrucciones de lectura del film) pero no ha abandonado la lucha por su tribu y no se ha mudado al mundo del blanco, (lo cual es positivo). Red Bow es anti tradicionalista pero está decidido a defender a los suyos. Al contrario, Lobo, que demuestra respeto por la tradición, acaba de abandonar la lucha por los suyos en Pine Ridge, se muda al mundo del blanco y está renunciando a la tribu, a la vida en comunidad. Los caminos de ambos se cruzan en esa escena clave que deja bien en claro que nada es sencillo ni binario, que es difícil clasificar a los seres humanos y a cualquiera de sus situaciones y problemas en “buenos” y “malos”. Que todo es complicado.

En la película, hay tres personajes que vuelven a casa:

—Philbert, el trickster, un personaje cómico, gordo, desmesurado, que al principio sale de la reservación para rescatar a los perdidos y volver a su pueblo al final;

—Buddy Red Bow, un personaje serio, que no conoce la risa, físicamente mucho más semejante a un héroe tradicional, al “cowboy” incluso, el líder anti tradicionalista que, aunque vive en la reservación, necesita volver a aprender su pasado comunitario y a entender su importancia y en cierto modo, necesita aprender a entender el humor del trickster;

—su hermana, Bonnie Red Bow, que había perdido todo contacto con la comunidad y a la que la comunidad rescata a través de Philbert, Buddy y el anciano que representa a los *elders*.

Cada uno vuelve a su manera. Los que los llevan de vuelta tienen cualidades de trickster. Philbert, el gordo representado por Gary Farmer, está siguiendo el camino de una visión que, según él, lo convertirá en guerrero. En ese sentido es un héroe casi clásico. Es él y no Buddy el que consigue liberar a Bonnie con un acto valiente, arrojado y ridículo, que copia en tono de parodia las películas de vaqueros: tirar abajo la pared de la cárcel con su “pony”, el auto medio destruido que trae de la reservación. Es un acto heroico y payasesco al mismo tiempo, y la calidad de payaso está reforzada por el cuerpo enorme de Gary Farmer, el actor que trabaja en el rol, la forma algo inocente en que habla, el auto medio destruido al que llama “pony” y su manera de contar historias.

Buddy Red Bow es el guerrero de la historia. Está luchando contra la compañía minera que quiere arruinar la tierra tribal y contra quienes la apoyan en el interior en guerra de la tribu. Pero también ha perdido sus raíces y rechaza la sabiduría de los suyos. Eso lo convierte en un guerrero sí, pero no trágico sino cómico. Hay muchas escenas en que se desespera por la forma ceremonial, respetuosa y lenta en la que Philbert enfoca el viaje. Su desesperación es cómica. Se desarrolla en escenas en las que Buddy protesta por diferentes retrasos y se empaca y se enfurruña con un chico malcriado o un payaso. En esas escenas, los roles de él y de Philbert se invierten: el que está haciendo las cosas como se debe es Philbert, el payaso es Buddy.

En *Medicine River*, la película canadiense, también hay varios tricksters, Harlen y Berta en primer lugar, más adelante los mayores de la tribu, sobre todo Martha Old Crow. Ninguno de esos trickster es parte del viaje de vuelta porque ninguno abandonó nunca la reservación Medicine River. Desde la reservación, misma actúan como tricksters para devolver a la comunidad su miembro perdido, Will, el fotógrafo. Con trampas, mentiras y complots, todos construyen, inventan un camino mágico para hacer que Will (Graham Greene) deje su identidad de fotógrafo "mainstream" y vuelva a ser indio. Los actos de los tricksters tienen la marca humorística que caracteriza a esas figuras. Sus herramientas principales son bromas, muchas veces pesadas. Son héroes pero héroes cómicos. Nadie en la comunidad espera seriedad de ellos pero lo que consiguen con sus chistes y bromas pesadas es muy serio: recuperan a una persona necesaria para la comunidad; consiguen un padre para una bebé que está por nacer; un pariente, para un indio que está en la cárcel y que ese pariente (tío) va a liberar y un fotógrafo para el pueblo.

En el otro extremo, Will, el fotógrafo, que sería el "héroe" y protagonista en una lectura occidental de la película, también tiene rasgos de trickster. A diferencia de todos los personajes que nombramos hasta ahora, Will es un hombre confundido. Comete errores permanentemente, se deja engatusar por los tricksters, tropieza, reacciona mal, lucha en contra del mejor de los caminos y termina en una situación muy diferente de la que tenía al principio de la película. En el final, recibe con alegría la campera del equipo de básquet del pueblo, que simboliza su pertenencia a la comunidad. Solamente al final es un guerrero, un Warrior, como el nombre del equipo de básquet en el que el trickster lo fuerza a participar. Hasta ese momento, es "víctima" de la actividad bondadosa pero molesta de los tricksters. No mueve la acción como debería hacerlo un héroe tradicional; al contrario, la acción de los tricksters lo empuja, lo maltrata, lo mueve a él.

Los viajes de vuelta

En ambas películas, el tono general es el de la comedia aunque las dos comicidades sean diferentes.

El viaje de Will es cómico desde el principio. *Medicine River* se abre con una escena explicativa que resume toda la película a pesar de que transcurre en África, muy lejos de la reservación canadiense. Will, fotógrafo profesional, y en ese momento, prisionero del jefe de un ejército indefinido en Malawi, se niega a fotografiarlo. "Yo no hago retratos", dice pero, cuando el hombre, lo amenaza de muerte, cede instantáneamente. La escena repite en un resumen breve el viaje de vuelta que tiene por delante el protagonista. Will —que según dice, solo fotografía "desastres, guerras, catástrofes"— va a aprender a la fuerza a retratar personas (el jefe negro del ejército le pide un retrato y él prefiere hacerlo antes que morir), y al mismo tiempo, a volver a sus raíces. Will no lo sabe pero necesita ser parte de una comunidad humana. Solamente así será un verdadero fotógrafo y un verdadero ser humano. La trickster Bertha se lo está diciendo cuando le comenta con sorna: "¿Un fotógrafo que no hace retratos de personas?"

El problema es que, al comienzo de la acción, Will no sabe lo mucho que necesita ese proceso. No está pensando en volver a Medicine River. Los dos o tres tricksters de Medicine River juegan con él, lo manipulan, lo dominan y lo amenazan, tal cual hace, al comienzo, el líder del ejército en Malawi. Como en Malawi, Will termina cediendo frente a los tricksters y como le sucede en África, ceder le salvará la vida, esta vez, en un sentido simbólico pero igualmente importante.

Mientras se muestran los títulos, Will viaja de Malawi a Toronto y de Toronto a Medicine River, al entierro de su madre. En el resto de la película, viaja de Medicine River, el pueblo, al interior de la reservación, al río que cura (título de la película) y las casas alejadas de los mayores (elders) más respetados de la tribu: Lionel, abuelo de Clyde Whiteman, el que está en la cárcel y Martha Old Crow. Es un viaje real, sin duda, un viaje sobre cierta geografía pero al mismo tiempo, Will está viajando dentro de sí mismo, hacia sus raíces. En ambos viajes, los guías[5] son los tricksters.

Por el contrario, el viaje de Red Bow y Philbert en *Powwow Highway* se da casi todo el tiempo fuera de la reservación. Los dos personajes salen al mundo y van hacia la ciudad donde han encarcelado a Bonnie Red Bow, con la intención de rescatarla. El rescate no es solamente de la cárcel: la idea simbólica es rescatar a Bonnie de la vida en la ciudad, el mal lugar creado por los blancos.

La diferencia se ve ya en los dos títulos. *Medicine River* es el nombre de la reservación a la que vuelve Will, y la película transcurre en su interior; el viaje de *Powwow Highway*, en cambio, es a lo largo de las autopistas (Highway), tal cual proclama el título. *Powwow Highway* es una "road movie".

Las instrucciones simbólicas de los dos viajes también son diferentes. Las de *Medicine River* se resumen en el momento en que Harlen muestra a Will la montaña sagrada y le dice que verla es saber que uno está en casa. En ese momento, muy al comienzo del film, Will no le presta atención. La montaña no significa nada para él. No tiene ningún interés. El resto de la película cuenta el viaje que hace hacia la comprensión de la sacralidad de la montaña.

En *Powwow Highway*, en cambio, la única frase sabia que ofrece la vieja tía Harriet (otra *elder*) a Philbert en una de las primeras escenas es "saca tu pony de mi jardín", es decir, vete de aquí, sal de la reservación. Así, en *Medicine River*, Will tiene que dejar de viajar por el mundo y volver a su pueblo; en *Powwow Highway*, en cambio, Philbert, que no ha viajado nunca, tiene que salir de la reservación cheyenne para convertirse en guerrero y traer de vuelta a varios miembros perdidos de la comunidad. Esa va a ser su *vision quest* (búsqueda de una visión), ceremonia de iniciación cheyenne. En ella, recibirá ideas (visiones) relacionadas con la identidad de su pueblo y podrá volver a la reservación como guerrero. Will, en cambio, ya viajó demasiado. Cuando empieza la película, se había convertido en nómade, como los blancos. Ahora necesita dejar de buscarse lejos de su pueblo, en las guerras y desastres del resto del mundo y poner los pies en la tierra que lo vio nacer.

Las intenciones de los dos protagonistas también tienen

enormes diferencias. Cuando va al funeral de su madre en Medicine River, Will no tiene idea de la clase de viaje que está emprendiendo. En una de las primeras secuencias, hay un diálogo en que él y su pareja, una mujer blanca y rubia que también es su jefa. En esa escena, los dos van en el auto hacia el aeropuerto y ella le dice que le va a venir bien volver a ver los suyos y él contesta que hace años que no vive ahí y que no conoce a nadie. Es decir, en ese momento, Will siente que va a un lugar al que no pertenece. Al comienzo, entonces, los únicos que conocen el destino del viaje de Will son los tricksters que lo guían. Y para que él llegue a la montaña sagrada, ellos van a tener que manipularlo bastante.

La primera actitud del fotógrafo ante esa manipulación es la resistencia: Will se resiste a Harlen y Bertha y adopta un rol de víctima furiosa y atrapada. Ese rol es clave para la comicidad de la película. La sonrisa con la que Will termina por resignarse a esos manejos al final es el comienzo de su verdadera vuelta a casa, el momento en que acepta que los tricksters saben más que él sobre el derrotero del viaje y decide dejarse llevar.

En *Powwow Highway*, en cambio, hay dos personajes importantes que vuelven, no uno (no tenemos en cuenta a la hermana de Buddy porque es un personaje mucho menos importante, casi una excusa). Aquí, los dos saben por qué viajan, sobre todo Philbert, que llama *vision quest* a su viaje y está dispuesto a seguir el rito paso a paso.

Antes de salir al mundo, elige su “pony” en el cementerio de automóviles (el auto medio destruido, “Protector”), busca y encuentra los cuatro objetos sagrados para su bolsa (pouch), recibe las señales sobre los sitios en que debe detenerse (son lugares marcados por la historia de la tribu) y después, ya en el viaje, cumple con esas señales sin dudar. Sabe que su misión es rescatar a Bonnie y la cumple. La película no cuenta el final de su viaje, ni siquiera se cuenta el descubrimiento del cuarto objeto pero eso es innecesario: es obvio que eso también va a cumplirse.

Los personajes de *Powwow Highway* que más se parecen a Will, el fotógrafo de *Medicine River*, entonces, son Buddy y

Bonnie Red Bow. Y esta historia tiene más protagonistas: uno que entiende su pertenencia a la tribu como un acto político en el sentido occidental de la palabra (Red Bow), y uno que lo entiende como parte de una ceremonia mágica que establece lazos profundos con la comunidad y la geografía del lugar, los antepasados y los ritos de la tribu (Philbert). Como Will, Buddy tendrá que aprender a dejarse guiar por el trickster (Philbert).

Eso queda muy claro si se comparan dos escenas muy semejantes en las dos películas: en *Medicine River*, Will canta una canción ritual para su hija South Wing con un sonajero que le entregó Martha Old Crow; en *Powwow Highway*, Buddy canta con Philbert una canción ceremonial, los dos de pie en el río con el agua hasta las rodillas. Las dos escenas son ceremoniales y las dos están tratadas en tono claramente cómico, incluso ridículo (la combinación sagrado/cómico es posible en las visiones amerindias del mundo, no en las culturas occidentales). Tanto Buddy como Will son conscientes de la comicidad de lo que hacen y al mismo tiempo los dos sienten la fuerza de la ceremonia y la alegría de cumplir con ella. En ambas historias, la escena se da al final del viaje y para ese momento de la historia, ambos saben que están volviendo a casa.

Bonnie Red Bow, la mujer prisionera en Santa Fe, está más lejos que su hermano de la tribu. Como Will, es una "india de ciudad". Así, la ciudad es un lugar negativo en ambas películas aunque *Powwow Highway* la mira desde un punto de vista más clasista y político que *Medicine River*, donde la ciudad destruye espiritualmente a Will ofreciéndole éxito profesional, la meta del "American way of life".

Para volver a la tribu, Will tendrá que aprender a rechazar esa relación con el lujo, la fama y el amor de una mujer blanca. En cambio, Bonnie tiene una vida mucho más común en la realidad de la vida de los amerindios cuando se mudan a las ciudades del blanco. Como a la mayoría de ellos, Santa Fe le hace una promesa falsa. Cuando empieza *Powwow Highway*, Bonnie está en la cárcel como rehén de los blancos que, así, esperan dominar a su hermano, líder de la tribu y obligarlo a entregar la tierra de la tribu a la

compañía minera. Sus hijos, como hace notar la vieja vendedora india que les presta dinero, saben que son amerindios pero no saben siquiera a qué tribu pertenecen. No conocen su propia identidad. Están totalmente perdidos en un mundo que los pauperiza, los rechaza, les hace pasar frío y hambre y los convierte en parias. Las escenas en las que intervienen los chicos son pocas y muy breves pero son esenciales para el planteamiento de la película: definen la enorme falta de solidaridad que hay en la ciudad del blanco y la mala vida que tienen los indios en ella. En Santa Fé, los chicos están solos, ninguna comunidad los protege.

En dos escenas opuestas, *Powwow Highway* muestra los dos extremos del viaje desde la ciudad no solidaria hasta los brazos de la comunidad cheyenne. La ciudad está representada por la soledad y el abandono de los hijos de Bonnie. Y en el otro extremo, está la respuesta de Philbert a Buddy cuando Buddy le pide que lo lleve a Santa Fe en el auto que acaba de comprar: “We are Cheyenne” (Somos cheyennes), le dice Philbert, es decir, somos hermanos, no puedo decirte que no. A esa solidaridad que debe volver Bonnie.

En el tema de la solidaridad y la comunidad, las dos películas afirman exactamente lo mismo: en las tribus, el grupo ayuda, contiene, guía, apoya. En *Powwow Highway*, Philbert ayuda a Buddy y el anciano de la camioneta ayuda a todo el grupo cuando muere Protector, el “pony” del trickster. En *Medicine River*, todos se ocupan de Clyde Whiteman y tratan de ayudarlo a recuperar su vida cuando él sale de la cárcel. Will lo ayuda, primero a regañadientes, después de motu propio, cuando ya aprendió a ser parte de la comunidad y dejar de lado el individualismo exagerado que le enseñó Toronto.

En ambas películas, tanto los hermanos Red Bow por un lado como Will por otro viajan en un peregrinaje cómico hacia sus tribus respectivas, hacia una vida alejada del egoísmo de las visiones europeas del mundo.

Tierra y comunidad

Como en las novelas que se discuten más arriba, en estas dos películas, el lugar no es solo parte de la ambientación: es el centro de la identidad. Ambos directores utilizan tomas panorámicas para mostrar el lugar al que se debe volver. Son tomas no muy frecuentes pero cuando aparecen, marcan al lugar que muestran como sagrado. El momento suele estar enfatizado y definido por la banda de sonido. En *Powwow Highway*, el ejemplo más importante del uso de este recurso es la escena en la que Philbert llega a la cima de la montaña sagrada; en *Medicine River*, las dos tomas casi iguales en las que se muestra la montaña sagrada, una al principio, cuando Harlen se la muestra a un Will desinteresado, y una al final, cuando la montaña reaparece en el picnic junto al río y Will habla de ella como "home" (mi hogar).

En *Powwow Highway*, hay una toma en círculo cuando Philbert escala la montaña. Es una toma particularmente aborigen: el giro de 360 grados de la cámara abarca las cuatro direcciones sagradas, norte, sur, este, oeste, y lo hace en una sola mirada cuyo centro es el quinto punto, el "aquí donde estoy parado", es decir, el lugar donde está el individuo, en este caso, Philbert, insertado en su medio y su comunidad.

En *Medicine River*, cuando Harlen le muestra la montaña a Will, le dice: "Cuando uno la ve, sabe que está en casa". La escena está acompañada de una música más seria y más mágica que la del resto de la película y se repite, exactamente igual, en el picnic final. Pero en esa segunda instancia, es Will el que dice que verla es estar en casa: su viaje ya terminó.

El lugar es esencial, como dijimos, pero no es lo único a lo que se vuelve. Porque el lugar siempre es parte de una comunidad que tiene miembros humanos y también no humanos.

En *Medicine River*, el grupo tribal está representado por los tricksters, los mayores (algunos de los cuales también son tricksters) y los jugadores de básquet del equipo Warriors. En *Powwow Highway*, la comunidad aparece de varias formas: en reuniones políticas en las que se discuten las relaciones con la compañía minera, en momentos rituales

como el momento en que Philbert cuenta la historia del trickster, el Powwow de Pine Ridge y sobre todo, simbólicamente, en la figura del jefe del consejo que rescata al grupo después de la destrucción del “pony” de Philbert. Así, el encuentro entre individuos perdidos y las comunidades de las que no deberían haberse separado incluye a la naturaleza, la comunidad y la historia de la comunidad, transmitida por los elders.

En *Medicine River*, los retratos fotográficos de los mayores de la tribu son esenciales a nivel tanto simbólico como argumental. En un relato occidental, cada retrato que saca con la máquina fotográfica sería una de las tantas pruebas que tiene que superar Will en su camino de vuelta hacia la tribu. En el contexto de una visión amerindia del mundo, los retratos lo van modificando, le devuelven el pasado de su familia y su mundo y, como el tiempo circular, también su futuro.

Como dice Harlan, Will llega hasta los mayores solamente cuando ellos quieren que él los vea. Cada conversación con uno de ellos devuelve a Will parte de su propio pasado personal, la historia de la vida de su familia en la comunidad. Así, para conseguir la foto de Martha Old Crow, la más vieja y sabia, Will tiene que cruzar el Río Medicine del título y llegar a la casa aislada, abandonando en el camino medios de transporte blancos y modernos como el auto. El cruce del río que cura (esa sería una buena traducción de “Medicine River”) es otra marca de lo mucho que ha cambiado Will como ser humano.

El valle donde vive Martha está bajo un acantilado, bien hundido en la tierra. Will va con Harlen, su guía. El premio que consigue cuando llega es doble: la foto, claro, y la canción ritual que le enseña la anciana para que él le cante a su hija. Will le dice que no tiene hija pero Martha Old Crow sabe que tendrá una pronto: la hija de la mujer con la que lo enredaron Harlen y Bertha. Poco después, tal cual había predicho Martha Old Crow, Will le cantará esa canción a South Wing (Ala sur), la bebé recién nacida que de alguna forma lo elige como padre y por la que él abandona la fama de Toronto.

En realidad, lo que Martha le está devolviendo a Will (a la manera de los tricksters, es decir, con una buena broma: le da un sonajero diciendo que es antiguo y único cuando le dio uno exactamente igual a la madre de la bebé) es la capacidad para nombrar, para dar identidad a otro, es decir, para ser padre en el sentido más profundo y filosófico del término. Solo sabiendo quién es él podrá el fotógrafo elegir el nombre perfecto para la hija de Louise Horseman que también será su hija. Su elección cómica del nombre South Wing probará a todos que Will ha vuelto a casa y que él también es un trickster. Will elige el nombre porque lo ve escrito en un cartel que dice South Wing (*Ala sur*) del hospital en el que se atiende Louise. Louise lo oye y lo toma como propio, lo acepta. Como suele suceder con las bromas de los tricksters, la de Will tiene un efecto serio y positivo: termina determinando el nombre de una persona.[6]

A nivel simbólico, la vuelta del fotógrafo se marca de muchas formas. Como en *Danza con Lobos*, la ropa es importante. Durante toda la película, excepto al final, a Will le falta la ropa y los zapatos del tamaño correcto para jugar al básquet como uno de los "Warriors". Simbólicamente: no puede tener esa ropa hasta el final porque no sabe jugar en equipo. Por eso, la ropa le queda grande (la vida en el pueblo le queda grande también, pues no consigue organizar sus ideas individualistas para vivir en ese medio comunitario). Al final, en el picnic bajo la montaña, Harlen le da una campera de los Warriors de la talla correcta. Esa campera es el premio final de Will, uno de los símbolos de su vuelta a casa.

En *Powwow Highway*, el reconocimiento del pasado comunitario es más complejo y más histórico que el que aparece en *Medicine River* y se da en cuatro escenas importantes, tres de ellas resueltas con juegos de montaje y cámara lenta:

1. la alternancia de la imagen del auto que se convertirá en el "pony" "Protector" con escenas de caballos libres, al galope, en cámara lenta;

2. la alternancia de la imagen de Philbert y la de un guerrero cheyenne de tiempos anteriores al contacto con los

blancos, cuando ambos, Philbert y el guerrero, se encuentran en la montaña sagrada;

3. la alternancia de la imagen de Philbert y los cheyennes muertos en la nieve durante la matanza de Fort Robinson;

4. Philbert recibe el mensaje de radio de un camionero que le dice que vaya a ver la montaña sagrada: esta cuarta escena se resuelve por medio de iluminación y diálogos, sin cámara lenta.

Las tres primeras escenas representan —mediante montaje alternado y diferencia de velocidad— la relación estrecha entre el pasado y el presente del pueblo cheyenne. En una concepción circular o espiralada del tiempo, pasado, presente y futuro son inseparables. Esa relación se siente especialmente en lugares geográficos que tuvieron importancia en el pasado: la reservación, la Montaña Sagrada y el Fuerte. En la montaña, aunque vivan en tiempos diferentes, Philbert y el guerrero son la misma persona y se reconocen uno al otro.

La cuarta escena, en la que Philbert recibe el llamado de un camionero indio a través de la radio del auto, presenta las mismas ideas pero a través del diálogo (en el que se nombran sucesos históricos específicos) y de una iluminación que evoca lo mágico. Esa conversación es una señal que recibe Philbert en su *vision quest.* Philbert obedece. Aprovecha que Red Bow está durmiendo y se desvía hacia la montaña sagrada. Red Bow duerme mientras Philbert guía el auto y recibe el mensaje porque solamente Philbert está capacitado para escuchar la instrucción y leerla como lo que es: una señal que hay que obedecer.

Comparación general

Siempre que se dejen de lado las diferencias tribales específicas (como la *vision quest*),[7] los elementos del viaje son bastante semejantes en ambas películas. En ambos casos, lo que se narra es una ceremonia de reinserción en la sociedad comunitaria de la reservación y esa reinserción implica la renuncia a comportamientos y reglas dictados por

la sociedad occidental, representada por la ciudad, Toronto en *Medicine River*, Santa Fe en *Powwow Highway*.

La ciudad significa cárcel para Bonnie y pérdida de espíritu e identidad para Will. Uno de los rasgos principales del tipo de vida que promueve e impone ese medio es el individualismo extremo y la falta de solidaridad y de pertenencia a un grupo y un lugar.

Como toda ceremonia de iniciación (aunque aquí se trata de iniciaciones tardías porque los personajes no son jóvenes), los que la llevan a cabo pasan por una serie de pruebas o enseñanzas. Para convertirse en guerrero, Philbert sube con toda su gordura a la cima de la montaña sagrada y deja el chocolate que lleva como ofrenda. Para ser un verdadero líder de su pueblo, Buddy Red Bow tiene que bailar en el Powwow en Pine Ridge, cantar en el río con Philbert y detenerse en los lugares históricos del camino a Santa Fe. Para ser él mismo y convertirse en padre, Will tiene que bajar hasta el río con Harlen y hacerle un retrato a Martha Old Crow.

En *Medicine River*, el picnic final frente al río, con la presencia de la Montaña Sagrada al fondo, termina con una foto de grupo (un símbolo claro de la vida comunitaria) y la imagen del fotógrafo que corre para meterse en la foto en el breve tiempo que le da la cámara en automático. Will tiene que repetir la toma varias veces para ocupar su lugar a tiempo. Esa secuencia es, sin duda alguna, un nuevo relato en breve del viaje y las dificultades que tuvo el protagonista para llevarlo a cabo. *Medicine River* termina como empezó: con un resumen simbólico de la película completa. La imagen de Will sentado junto a Louise (imagen que no solo es un retrato sino sobre todo un retrato de grupo) es semejante a la del personaje de Saul Bellow en *The Victim* (1947), cuando permite que lo lleven hasta su asiento en un teatro, es decir, cuando retoma simbólicamente su lugar en la sociedad y en la familia.

En *Powwow Highway*, después de la muerte de Protector, el auto del guerrero, que se sacrifica por ellos, la última escena muestra cómo Philbert, los dos Red Bow y los hijos de Bonnie suben a la camioneta del presidente del consejo

tribal, el mayor que los llevará de vuelta a la comunidad. Aquí, el anciano no es un individuo solamente, sino que representa a la comunidad que los recibe y los salva (en la secuencia anterior, él es quien da a los fugitivos el tiempo necesario para huir, ya que detiene a la policía con una tropa de ganado que cruza en la ruta frente a la patrulla).

Esos dos finales tienen un tono cómico relacionado con el género "historia de trickster" —sobre todo el de *Medicine River*— pero lo que más me interesa marcar es que se trata de finales positivos, "felices". En ese sentido, las dos películas terminan en un tono semejante al de muchas novelas de autor indio, por ejemplo la mayoría de las obras de Louise Erdrich, las tres novelas de Leslie Marmon Silko y los libros de Thomas King y David Seals que fueron la base de las películas. Como se dijo en la primera parte del libro, todas esas obras cumplen con el deseo de afirmar el sentido de la lucha mediante un final feliz que es también una afirmación positiva sobre el futuro y la supervivencia del grupo. Por eso, en ambas películas hay bebés o niños en el seno de la comunidad. Están ahí para simbolizar la relación entre pasado y futuro y la existencia de una comunidad completa, que *no* se está extinguiendo.

---

[1] El género documental merecería un capítulo aparte. En Canadá hay muy buenos documentales, sobre todo si están hechos por las tribus mismas. En general, las minorías amerindias desconfían del documental, justamente porque en gran parte, los documentales sobre tribus y reservaciones contienen una mirada exterior que los convierte en objetos y propaga lecturas falsas de la realidad de las comunidades aborígenes. La misma razón explica el odio a los antropólogos.

[2] "Whirlwind" significa remolino.

[3] Este género se ha recolectado mucho en colecciones antropológicas que reúnen los cuentos según el tipo de animal trickster que utilizan como protagonista: cuentos del zorro, cuentos del coyote, cuentos del cuervo, etc.

[4] Esta violencia es uno de los temas principales de esta película pero está decididamente en el centro de *Incident in Oglala* y de una reescritura hollywoodense de los crímenes de Pine Ridge:

Thunderheart de Michael Apted, filmada en 1992, con Val Kilmer, Graham Greene y Sam Shepard. Ver al respecto el capítulo dedicado a Leonard Peltier en la sección final del libro.

[5] Ver el capítulo sobre los guías en la primera sección de este libro.

[6] En la escena del nombre, la película hace una broma sardónica contra los blancos que siempre ven lo “ceremonial” indio como algo “serio” y anticuado: la enfermera le pregunta a Will si el nombre es un nombre antiguo, tradicional de su tribu. Los amigos de Will se ríen a carcajadas cuando ella se va.

[7] Hay que hacer notar que la película *Medicine River* no habla de tribus específicas. Hay críticos y autores indios que critican por esto al autor del guión y de la novela, Thomas King. Se le cuestiona que utilice la identidad india como parte de una estrategia de venta. No es mi intención entrar en ese debate, pero es cierto que desde el punto de la especificidad tribal, la película (no así la novela) *Medicine River* deja mucho que desear aunque la crítica tiende a entender que la reservación es pies negros (la tribu a la que pertenece King).

Grand Avenue de Greg Sarris: libros, televisión y mercado

En este capítulo, vamos a examinar el guión que escribió el escritor pomo Greg Sarris para adaptar *Grand Avenue*, su novela, a la miniserie que filmó HBO[1] con el mismo nombre. La idea es analizar la forma en que Sarris adaptó una historia no occidental a valores y estructuras occidentales, importantes para los planificadores de la comunicación televisiva y, sobre todo, la forma en que, a pesar de esa adaptación, la historia se las arregla para conservar las ideas principales del trabajo original. En el producto final —muy conservador desde el punto de vista cinematográfico— se mantiene, a nivel del argumento, la defensa de las formas comunitarias de vida y las creencias del pueblo pomo. Esto es particularmente notable porque en el paso de un medio a otro se pierden generaciones enteras de personajes, muchas historias importantes y la estructura narrativa amerindia tan evidente en la novela.

La miniserie de HBO llevó a la pantalla de un canal de cable que se ve en muchas partes del mundo una historia contemporánea sobre las comunidades amerindias. Eso es, de por sí, extraordinario: en general, la televisión y el cine de los Estados Unidos siguen sosteniendo la idea de que todos miembros de las tribus indias son parte de los “vanishing Americans”, o “estadounidenses que se extinguen”. Por eso, con excepciones, se tiende a retratarlos en ambientaciones del siglo XIX o anteriores. El guión es obra del mismo Sarris, con lo cual puede decirse que la transposición de literatura a televisión estuvo manejada, en parte, por un autor que pertenece a la comunidad que retrata la historia.

Argumento e historias

La novela de Sarris se define a sí misma como "A novel in stories" (Una novela en historias), es decir, una serie de cuentos, diez en total, que solo lentamente van develando las conexiones que los unen con la ayuda del árbol genealógico de la familia extendida de la que forman parte los personajes, dibujado al comienzo del libro. Se trata de una estructura común a varias novelas importantes de las literaturas aborígenes, por ejemplo, la premiada *Love Medicine* de Louise Erdrich.

Lo primero que hay que decir sobre esta transposición es que pierde casi totalmente esa estructura, capaz de alternar, combinar y mezclar narradores, temáticas, generaciones, tiempos históricos y esquemas narrativos sin traicionar una visión holística del mundo.

Sarris toma solo cinco de los diez cuentos originales y no es demasiado fiel a los argumentos de esos cinco. La película cambia algunos finales, completa ciertas historias y agrega problemáticas que no están presentes en el original (aunque aparecen en el libro siguiente de Sarris, *Watermelon Nights*). Los cuentos que selecciona el guión son: "The Progress of this Disease" (El progreso de esta enfermedad) que cuenta el cáncer de Jeanne, una adolescente; "Waiting for the Green Frog" (Esperar a la rana verde) y "The Water Place" (El lugar del agua) (ambos sobre la Medicine Woman, Nellie, y sus canastas tejidas y canciones de poder); "How I Got to Be Queen" (Cómo llegué a ser reina) (sobre la familia de Mollie y sobre Alice, discípula de Nellie); "Secret Letters" (Cartas secretas) (sobre el pasado de Steven y sus relaciones con dos mujeres: Mollie, su ex novia y Reyna, su esposa apache).

Esos cuentos pertenecen al mismo lado del árbol genealógico extendido que aparece al comienzo del libro: el de la familia de Mollie y Anna. La película resume la historia de esa rama y reduce una familia mucho más compleja a solo tres generaciones: Nellie, la abuela; Anna y Mollie, las madres, y los hijos de ambas. Este no es el único cambio: entre otras diferencias, en la novela, Justine *no* es hija de Steven, como en el guión; el guión cambia las relaciones

entre Steven y su hijo Tony, y reemplaza a Tony por Justine aunque le da a ella la personalidad de Tony, los exabruptos, el deseo constante de recibir la admiración de los muchachos y la tendencia a meterse “en problemas”. En general, podría decirse que las historias que elige el guión suceden en un tiempo mucho más breve que el de la novela, incluyendo ciertas ideas sobre el futuro y recuerdos del pasado.

Todo eso podría estar relacionado con la necesidad de simplificar que marca, en general, la transposición del lenguaje novelístico al audiovisual pero en este caso, el guión de Sarris también *agrega* detalles a las historias. En muchos casos, las termina:

1. Jeanne y el cáncer. En “The Progress of this Disease”, nada se dice de la muerte o curación de Jeanne: solo se describe su aceptación de la enfermedad. En la película, en cambio, Jeanne mejora mucho no con la medicina de los blancos sino con las canciones curativas de Nellie y Alice. Esta parte del argumento presenta la típica oposición dentre medicinas que vimos en obras anteriores.

2. Mollie y su historia. En la novela no se dice que Mollie alcance ningún amor que pueda llamarse verdadero. Ni siquiera se le insinúa una relación significativa. Al contrario, se la muestra en soledad y se describe la forma en que abandona a sus hijos. Aunque la película habla del abandono en varios momentos, cambia esa situación al final. Y Sarris agrega un novio prometedor totalmente nuevo al que Mollie conoce en Alcohólicos Anónimos.

3. En la novela, Alice es madre sustituta de sus hermanos (todos, incluso su hermana Justine) y continuadora de la sabiduría y obra de Nellie, y lo es por lo menos desde el momento en que empieza a aprender a tejer y cantar canciones curativas. El guión de la miniserie retoma esa función de madre y curadora pero le agrega una relación amorosa con el compañero de Raymond (hijo de Steven), un negro, para quien ella accede a vestirse como mujer y sobre quien tiene una última conversación constructiva con Justine. Nuevamente, el compañero de Raymond no existe en la novela.

4. La novela no completa la historia de Justine. Termina en el aire, con el disparo de su hermana Alice para salvarla del ataque de la patota (escena que sí aparece en la película). En el guión, la historia continúa a partir de ese punto y Justine termina muriendo en medio de un tiroteo entre las bandas de Grand Avenue. Ese es el único agregado que suma *desdicha* a la historia en el guión televisivo.

5. La historia del cementerio y las reuniones comunitarias para salvarlo de las maniobras de los inversores que quieren crear un barrio privado en ese terreno es un agregado absoluto del guión, una de las historias a las que se da un final relativo en los últimos minutos del telefilm. En cambio, hay que decir que esta cuestión es el centro de la novela siguiente de Sarris, *Watermelon Nights*.[2]

Estructura narrativa

De todos modos, todos los agregados y faltas que se acaban de enumerar son cambios menores si se los compara con el cambio a nivel de la estructura. La novela de Sarris (formada por cuentos separados, como se afirma en el título) salta constantemente de una voz a otra, de una familia a otra, de pasado a futuro y de vuelta al pasado. Como ya dijimos, ese tipo de estructura es común en estas literaturas cuyos autores comparten visiones del mundo con un concepto circular del tiempo y una creencia en una identidad no individual sino colectiva, en la que “familia” es la de la familia extendida, no nuclear y abarca a la tribu completa y a la tierra en la que vive, idea que se representa en el árbol genealógico.

En el guión, Sarris ordena los hechos según una concepción occidental del tiempo, en una línea cronológica, y concentra todo alrededor de un solo foco familiar. A partir de la familia central (una madre india, Mollie, y sus tres hijos), la historia de la miniserie se abre un poco en tres direcciones: para seguir a la tía Nellie por un lado; a Anna, la hermana de Mollie, y a su hija Jeanne en segundo lugar; y en tercero, a Steven, ex novio de Mollie, Reyna, la nueva esposa de Steven, y Raymond, el hijo. La ramificación

recuerda un poco el árbol genealógico de la novela pero propone un tronco central y no ramas que se desarrollan en paralelo y es mucho más fácil de seguir. En los primeros minutos de película, las historias parecen separadas y diferentes pero muy poco después se unen en una sola. Por otra parte, esa única línea narrativa se desarrolla de atrás hacia delante, en la dirección más común de la narración occidental.

Esa variación estructural es importante porque aleja a *Grand Avenue* de las estructuras aborígenes y de las ideas que expresan. Este cambio incluye el hecho de que el guión da a la historia principal el esquema básico de la ficción europea. Está organizado de la siguiente forma: primero, un comienzo definido (el momento en que Mollie se ve obligada a dejar la reservación por la muerte de su marido, momento que, en el libro, aparece mucho más tarde, en el sexto cuento, "How I Got to be Queen"), después una serie de complicaciones que se explican a partir de ese principio (la mudanza a Grand Avenue, que a su vez provoca el reencuentro con el resto de la familia y con Steven, y más tarde la muerte de Justine y la relación maestra/discípula entre Alice y Nellie); y finalmente un desenlace que cierra todos los hilos sueltos. Esa organización en tres tiempos no se parece en nada a la que puede rastrearse en gran parte de los textos de las literaturas indias estadounidenses, incluyendo los libros de Sarris.

Los "finales" agregados son parte de este cambio: cierran la acción, cosa que no sucede en la novela, en la que muchas líneas narrativas quedan abiertas. El efecto que causan esos hilos sin anudar tiene que ver con una idea amerindia sobre las historias. En las visiones amerindias del mundo, las historias no tienen ni final ni principio porque forman parte de un continuo que es la raíz de la comunidad, tanto humana como natural. La estructura enlazada y sin final definido tiene sentido porque lo que se defiende con la escritura es, entre otras cosas, ese concepto sobre "las historias".

La miniserie no conserva la estructura de que hablamos. Parece haber en ella cierto temor a una concepción narrativa

tan alejada de la occidental, tal vez un miedo a causar incomprensión en los espectadores. Así, en la serie de HBO, cada historia individual tiene una especie de final “feliz”, generalmente relacionado con lo amoroso, otro tópico de la narración occidental: Mollie, Alice y Steven (que se reconcilia con su esposa Reyna, como en el libro) terminan cada uno con un amor positivo.

El final feliz se da también en otros ámbitos: Mollie deja de beber; Jeanne mejora; Alice sigue aprendiendo de Nellie; Nellie está contenta porque tiene una discípula; la comunidad parece dispuesta a luchar por el cementerio; el pueblo está más unido que al principio. La única que muere es Justine, tal vez como símbolo de las incontables muertes que causaron en los pueblos originarios la asimilación forzosa, la falta de raíces y la vida urbana.

Los cambios estructurales que acabamos de describir son los que más tensan la relación novela/miniserie; los que hacen de esta película, un producto cultural mucho más occidental que la novela. Sin embargo, el guión de Sarris conserva las ideas principales con que la literatura del autor defiende la visión pomo del mundo. Esencialmente, hay dos de esas ideas principales que se conservan en la transposición: la importancia de lo comunitario y la sabiduría y capacidad que tiene la comunidad para curar a los individuos que la forman.

1. *Lo comunitario*

La película empieza en la reservación pero casi no describe la vida de la comunidad en el ámbito rural. Las únicas imágenes que quedan de ese tiempo en la vida de Mollie y su familia muestran el momento en que el grupo de la reservación echa a Mollie y a los chicos porque ella forma parte de una familia pomo y las tierras son de otra tribu.

En la ciudad, donde transcurre el resto de la miniserie, la comunidad parece inexistente. Nellie dice que, a su alrededor, el grupo está envenenado: hay problemas de comunicación, envidias, tensiones, peleas y el peso de un

pasado muy feo. La falta de sentido comunitario está representada no solo por los gritos, los golpes, las borracheras, los abandonos y los empujones sino también por el fracaso de la primera reunión para salvar el cementerio tribal.

En esa reunión, a la que va muy poca gente, hay una guerra entre dos tipos de valores: los de quienes quieren el dinero de los inversores para sus propias familias y los de quienes creen que la comunidad es lo importante y que es necesario pensar en la tierra y en las tradiciones, en los huesos de los antepasados enterrados en suelo sagrado y entender que no es bueno aceptar el negocio.

Ese debate tiene peso en el argumento y por eso, puede decirse que, a pesar de la adaptación que hace el guión a un esquema occidental de narración, la serie de HBO sigue teniendo que ver con el género ceremonial del que habla Paula Gunn Allen en *The Sacred Hoop*: cuenta lo que puede leerse como una larga ceremonia de curación que va cerrando las heridas de una comunidad desgarrada.

Sarris pone la historia de Steven y Mollie en el centro del guión. Al principio, la pareja es incapaz de estar un minuto a solas sin empezar una pelea; solamente al final logran hablarse sin violencia. Solo al final, se afirma la sensación de paz entre ellos y se afirma como una promesa. Lo mismo sucede a nivel del grupo. Por eso, cuando, en el entierro de Justine, aparece otro miembro de la comunidad que se acerca a Steven para invitarlo a otra reunión por el cementerio, puede decirse que los símbolos indican que Steven va a aceptar y eso significa que la curación se está completando.

2. *Curación y sabiduría comunitarias*

En el guión, esa curación va evolucionando a lo largo de varios hilos conductores, como sucede en la novela. Pero los hilos de una no siempre coinciden con los del otro.

En el guión, el más importante de los hilos compara la medicina comunitaria de la tribu, (representada por las

ceremonias de Nellie) con la medicina de los blancos. Y, en la miniserie, esa comparación tiene más importancia que en la novela. El hospital en el que Jeanne recibe el tratamiento de quimioterapia aparece en varias escenas; y, ya cerca del final, hay una escena en cámara lenta que muestra parte de la ceremonia que lleva a cabo Nellie para curarla.

La comparación de las medicinas se da también a nivel visual. La quimioterapia está presentada como terror puro: la imagen del líquido rojo fuego que baja hacia la vena del Jeanne mientras ella cierra los ojos, ardiendo de dolor, es clara al respecto y la sensación de espanto se repite cuando se muestra la reacción de Jeanne en el momento en que el médico le dice que va a tener que volver a hacerlo. En cambio, la medicina de Nellie está descripta como un esfuerzo de grupo (Nellie, Alice y la misma Jeanne, a la que dos mayores ayudan a caminar en círculo) pero es un esfuerzo indoloro, complejo, mágico y, sobre todo, efectivo. Un esfuerzo que consuela.

La serie no muestra el triunfo de la medicina pomo como permanente: el guión no insinúa que las ceremonias de Nellie sean infalibles. Al contrario, a Justine (que muere en el tiroteo) no le sirven de nada y es por eso que, después de la muerte de su hermana, Alice está a punto de decir que ya no quiere ser discípula de la tía Nellie. Su decisión final (decide seguir aprendiendo) es importante porque para que la tribu siga existiendo, Nellie necesita una heredera, alguien dispuesto a tomar el lugar de ella en la generación siguiente. Por eso, tanto en la novela como en la película, Sarris utiliza los puntos de vista de Nellie, la maestra y Alice, la sobrina y discípula para contar todos los finales. Y por eso, en el guión y en la novela, el final está íntimamente relacionado con el tejido de las canastas ceremoniales, que son objetos sagrados para la cultura pomo.

La novela y el guión dan a las canastas tejido un papel central. No cualquiera teje una canasta. Es por eso que Nellie se pone tan feliz cuando descubre las capacidades de Alice. Su felicidad, el abrazo que las une al final y la última toma, en la que Alice se sienta a trabajar otra vez en la canasta con la flor de girasol son tres momentos que marcan

ceremonialmente la importancia de la relación que une a tía y sobrina. Las canastas son el símbolo de una sabiduría que no debe perderse, una sabiduría capaz de adaptarse a nuevas situaciones: Alice teje en un diseño totalmente nuevo, un diseño que no le ha enseñado Nellie y Nellie está feliz de que lo haga.

La comunidad y su poder para curar son los valores principales de la novela y Sarris los traslada al guión y los pone en el centro de la historia. Aparecen también en el momento en que se narra la historia de los osos: en el libro, el poder de los osos está relacionado con la abuela de Steven y no con Alice, como en el guión, pero el mensaje es el mismo. Una "bear person" (persona oso) es alguien capaz de usar el poder de los osos para el bien del grupo. Queda claro que esa será la misión de Alice como antes fue la de Nellie.

El guión copia sin cambio la escena de los osos y lo mismo sucede con el momento en que Nellie descubre las habilidades de Alice y el momento en que se habla del diseño del girasol. Esas tres escenas marcan los pilares de la historia que Sarris *no* estuvo dispuesto a cambiar porque esas escenas expresan claramente los valores de la visión del mundo pomo (comunitaria y mágica) y la separan claramente de la visión de los blancos estadounidenses (a quienes está dirigida la película), representada a su vez por el dinero, la violencia, las muertes violentas, las armas, el alcohol y la forma en que la ciudad abandona a los débiles. Y tal vez, también por la estructura que adoptó Sarris y que, de alguna forma, parece parte de un toma y daca con el poder de la producción para llevar su historia al medio masivo de la televisión por cable.

---

[1] *Grand Avenue*: Director: Daniel Sackheim. Reparto por orden alfabético: Irene Bernard, Tantoo Cardinal, Eloy Casados, Alexis Cruz, Deeny Dakota, Dianne Debassige, Jeny Gago, Cody Lightning, A. Martínez, Simi Mehta, Vicellous Shannon, August Schellenberg, Sheila Tousey, Sam Vlahos. Guión: Greg Sarris, sobre la novela homónima de Greg Sarris. Executive Producers: Robert Redford, Rachel Pfeiffer, Paul Aaron. Productor: Tony To. Fotografía: James

Carter. Edición: Laurie Grotstein. Música: Peter Rodgers Melnick Casting: April Webster C.S.A.

[2] Ver el capítulo correspondiente a las comunidades en la última sección del libro.

4

Puentes y resistencias

Introducción

En los cuatro capítulos de esta sección se analizan temas, autores y obras que ofician de conclusión de los puntos que tocamos hasta el momento. El primero cuenta mi experiencia personal en la traducción de parte de la obra del poeta ponca Carter Revard al castellano; el segundo, un análisis de *Dwellings*, de Linda Hogan, un libro muy amerindio tanto en cuanto a la temática como en cuanto a la estructura, en el que la autora toca el tema del respeto al planeta (que no hemos desarrollado lo suficiente en ejemplos anteriores); el tercero toma como obra literaria al libro testimonio de Leonard Peltier, preso en una cárcel de máxima seguridad desde 1975 después de un juicio manchado por el racismo para dar un ejemplo de cómo se puede ampliar el canon hacia textos que antes no se consideraban parte de la literatura sino tal vez, fuentes históricas; el último toma la temática de la comunidad y la compara en varios textos y películas para cerrar el análisis con una visión de las soluciones que presenta la literatura de estos autores para la crisis del capitalismo tardío.

En el primer capítulo, se describe el proceso de traducción de un poeta amerindio estadounidense como una operación compleja que profundiza el problema de la comprensión de estas literaturas mestizas ya que les agrega una cultura más, la de la lengua meta, en este caso el castellano argentino y la/s cultura/s que lo sostienen. Por otra parte, el capítulo analiza la traducción en colaboración con el autor como camino de salida para resolver los problemas culturales y el peso que tiene la comunicación por Internet en esa colaboración.

En el segundo, se toma el problema de la relación entre seres humanos y naturaleza tal como es posible rastrearlo en un libro inclasificable de Linda Hogan en el que la estructura y el manejo de los géneros literarios se lleva hacia un

terreno completamente no occidental que quiebra constantemente los pares binarios básicos del pensamiento europeo moderno, por ejemplo, el que opone lenguaje científico y lenguaje poético.

En el tercero, se analiza como obra literaria el libro testimonial de Leonard Peltier, que incluye poemas y fotografías del autor. El libro muestra la fusión de intenciones y géneros cercanos, entre otros la autobiografía, la denuncia, la protesta, el compromiso político y el anecdotario. El análisis demuestra que la idea de “literatura” puede ampliarse a libros que no lo serían dentro de la definición europea y que, sin embargo, tienen rasgos literarios muy evidentes.

En el último, se retoma la forma en que muchos de estos autores describen un camino de salida para la situación actual del mundo, la crisis de nuestro siglo XXI, en el que la naturaleza está en riesgo y la humanidad parece dispuesta a suicidarse.

Traducir a Carter Revard: una aventura sobre puentes de palabras[1]

La magia del correo electrónico

El correo electrónico es mágico. Lo digo yo, que en general no me entiendo nada bien con las máquinas. Mi traducción de varios poemas de Carter Revard es un ejemplo de la magia que puede viajar por ese medio.

Carter Revard y yo nos conocimos hace ya algunos años, en Internet y no hay duda de que Internet era el único camino que teníamos para hacerlo. ¿De qué otro modo podría yo conocer a un poeta osage estadounidense desde mi casa de Lomas de Zamora en el Gran Buenos Aires? En ese espacio nuevo que no parece tener raíces en ninguna parte, empezó la aventura que terminaría con mi traducción de algunos poemas de Carter al castellano.

Carter y yo hablamos sobre muchos temas por correo electrónico: la guerra en Medio Oriente; la política argentina; el lugar de las mujeres en la sociedad; la discriminación, el hambre, la injusticia; la obra de Mark Twain; la poesía en general, y por supuesto, las literaturas amerindias en los Estados Unidos.

Carter no fue el primer autor amerindio estadounidense que traduje. Ni el último. Hacía tiempo que traducía textos breves de esos autores para los estudiantes de la Universidad de Buenos Aires. Lo que separa la experiencia de la traducción de estos poemas de cualquier otra que yo haya llevado a cabo es el hecho de que, en cierto modo, Carter y yo hicimos la traducción en colaboración, a través de la magia del correo electrónico.

Problemas de traducción

Hace ya años que traduzco novelas para editoriales, cuentos y poemas por placer y textos para mis clases de literatura de los Estados Unidos. Hace años que enseño traducción literaria a futuros traductores. Hay ciertos problemas básicos de la traducción literaria que es importante especificar aquí antes de hablar de la traducción de los poemas de Carter Revard.[2]

La tarea del traductor literario es problemática porque la especificidad de la literatura no depende tanto del mensaje de la escritura sino de un uso especial del código lingüístico. No interesa tanto lo que se dice sino la forma en que se utiliza el lenguaje para decirlo. Por eso, es lógico que ciertos teóricos sostengan que la traducción literaria es imposible. Una cosa es traducir cuando lo que más importa en el texto es el mensaje, puesto que es posible expresar el mismo mensaje en otro código. Pero si lo que más importa es el código y la traducción lo cambia, ¿hasta qué punto ese tipo de texto está dentro de los límites de la traducibilidad?

Yo creo que es posible traducir literatura. Eso es evidente, ya que me dedico a enseñar cómo hacerlo. Pero es evidente que copiar el uso de un código en otro que tiene otro sistema es una tarea difícil, a veces, imposible. Y es evidente que siempre se va a perder algo en el proceso de pase de un código a otro. Para lograr una reproducción aceptable del original, el traductor debe prestar atención no solo al significado sino también al lenguaje del original y debe diseñar formas de recodificarlo en el idioma meta.

Y esa es solamente una de las dificultades de la tarea, porque además el traductor tiene que construir un puente entre culturas. Un autor o autora escribe para un lector o lectora primaria que suele ser parte de su propia cultura o culturas, si es que vive en un medio mestizo. Un ejemplo simple: si alguien tradujera una novela escrita por un argentino al inglés y la novela hiciera referencias no aclaradas sobre el 25 de mayo o el 9 de julio, nuestras fechas patrias, el traductor debería explicar el significado básico de estas fechas de alguna forma porque los personajes lo conocen y los lectores básicos del libro también pero no los lectores de la traducción.

En el caso de la poesía, el debate sobre los límites de la traducibilidad es todavía más duro. Hay quienes creen que cuando se traduce poesía, es necesario traducir el contenido línea por línea y olvidarse de cualquier intento de reproducir los efectos específicamente poéticos, sobre todo los que tienen que ver con el nivel fonológico del lenguaje. Si el traductor o traductora comparte ese criterio, se considera incapaz de reproducir el manejo del código y se limita a reproducir el sentido. No ofrece poesía a sus lectores (en la lengua meta), solo les cuenta el sentido del poema.

Ese es un punto de vista aceptable pero no es el mío. Yo creo que si el poema original utiliza la rima y el ritmo, el traductor debería tratar de reproducir ambos recursos sin cambiar el sentido general (aunque en ese caso, hay ciertos detalles que seguramente tendría que cambiar). Si la traducción se hace así, el resultado no será una imagen espejada del original sino una especie de adaptación o imitación de ella en otro código porque las formas en que dos códigos lingüísticos manejan el ritmo y la rima —o cualquier otro recurso poético salvo ciertos recursos sintácticos— suelen ser muy diferentes entre sí. Por ejemplo: en castellano, la rima es mucho más compleja y variada que la rima en inglés; el ritmo del verso castellano no tiene nada que ver con los pies ingleses (espondeo, yambo), etc.

Las dificultades son muchas y nunca se llega a una última traducción. Ninguna traducción de un texto es la única posible: siempre habrá otra mejor. En este trabajo, mis traducciones de los poemas de Carter Revard están sin terminar pero lo que quiero discutir es la experiencia de esa traducción con la ayuda de Carter, correo electrónico de por medio.

Una traducción puede tener diversas funciones. En general, es una forma de hacer que el trabajo de un autor o autora esté al alcance de personas que no leen el lenguaje original, es decir, una forma de conseguir que la visión del mundo y el arte de ese autor lleguen a más lectores. Por otra parte, ese uso primario de la traducción no es el único: la traducción también puede usarse para explorar el texto. Cuando se traduce o se explican las opciones de una

traducción a otros, el original se entiende de una forma profunda y diferente: por eso, la traducción es una herramienta de *comprensión* de los textos para el que traduce.

Carter explica sus canciones

La poesía de Carter Revard está marcada por la mezcla de dos elementos que parecerían opuestos en una visión del mundo occidental: un placer aplicado al conocimiento de la naturaleza y sus detalles por un lado, y por otro, un conocimiento profundo de las fuentes de muchas culturas, incluyendo las europeas. Carter es especialista en la literatura de Inglaterra durante la Edad Media. El hecho de que la suya sea una poesía basada especialmente en el ritmo (no la rima) hace que sea más difícil de traducir porque el ritmo inglés está más alejado del castellano que la rima inglesa de la castellana.

Durante el proceso de traducción, tuve muchas dudas sobre varias cuestiones, sobre todo cápsulas culturales (referidas a la cultura ponca). Por eso, pedí ayuda a Carter y para eso, empecé a utilizar la magia del correo electrónico. Creo que las generosas explicaciones, interpretaciones, datos y conceptos de Carter Revard cambiaron mis traducciones. Él me explicó con enorme paciencia detalles que, para él, eran obvios y, cuando le pareció necesario, criticó mis lecturas. Por eso digo que tradujimos juntos y esa experiencia, nueva para mí, mejoró tanto mi manera de traducir como mis interpretaciones de la poesía que estaba traduciendo.

"The Coyote"

Uno de los poemas que me mandó Carter por Internet se llamaba "Coyote Tells Why He Sings". Más adelante, cuando me llegó el libro, *Ponca War Dancers*, vi que el poema figuraba con el nombre "The Coyote".[3] Aquí utilizo el segundo nombre.

Cuando traté de traducirlo, descubrí que no había equivalente para la palabra “blackjack”. El contexto decía que se trataba de un tipo de árbol, pero me fue imposible encontrar el nombre castellano. A veces, los códigos meta no poseen una manera de designar objetos que esa cultura no conoce.

Me costó bastante decidirme a preguntarle a Carter —no lo conocía bien— pero finalmente, le mandé un correo electrónico. Esta fue parte de su respuesta: “A blackjack is a kind of oak tree that grows on the Osage Hills where I was born. It is a small, untidy and indomitable tree. Its leaves are thick and glossy dark green, not quite leaves and when there is a rainstorm, the big drops sounds very loud on these leaves”. (6 de junio, 1997)[4].

Esa descripción del árbol también es poesía y si hoy tuviera que publicar el poema, agregaría ese mensaje como nota al pie. La descripción no solucionó mi problema completamente: yo seguía sin tener una palabra castellana para “blackjack”. Pero me ayudó mucho a buscar una salida.

En los casos en que no hay equivalente, algunos traductores prefieren mantener la palabra en el idioma original, en este caso, el inglés.[5] Yo no estoy de acuerdo. Creo que ese tipo de decisión no ayuda al lector a entender el poema (o el texto en prosa), pues solo le dice que el original nombra un objeto, planta o animal que no existe en su propio país. Pero a una persona que no supiera nada de inglés, ni siquiera le quedaría clara la palabra “black” (negro), que habla del color de las hojas del árbol. La descripción de Carter me sugirió que una de las cosas que importan en la imagen del árbol es justamente, el color oscuro de las hojas. Por eso, decidí traducir el verso “In dust, on stiff blackjack leaves, on lichened rocks”, como “en el polvo, sobre las hojas tiesas, negras de los árboles, sobre líquenes y rocas”. Reemplacé el nombre específico del árbol por el sustantivo general “árbol” y agregué “negras” al sustantivo “hojas” para transmitir por lo menos parte de la imagen que da el nombre del árbol a los lectores del original.

La colaboración también puede ayudar también con

detalles más específicos de la cultura. Yo había entendido que el verbo “made” aplicado a la música era una forma de acercar la música a lo sólido, a una creación como la escultura. Pero no conocía los detalles culturales de esa opción léxica. Carter me ayudó.

Para entender mejor lo que me dijo por correo electrónico, hay que explicar que yo había estado buscando el poema en los libros de Carter para revisar mejor la traducción y había descubierto la diferencia de títulos. En el correo electrónico; él se refiere a eso [11]: “I’m glad Coyote stepped forward and let you find him. As you see, he was given his voice by Thunder, who waked him; and music was given to him by the Thunder-storm, and by the rain-water it brought, moving the stones in such a way that they changed the musical key of what he heard the water saying, so that Sound became Music. Or, as the last line of the sonnet says: “The storm MADE music, when it changed my world”. Coyote had heard only sounds; and then, when the sound of the water changed its key, transposing to a deeper note in such a way that he realized: this is more than sound, this is Music. And then of course he absolutely had to sing. I realized, after having earlier titled the poem simply “The Coyote”, that readers might not understand that what the coyote is saying DOES tell why he sings. And someone who has listened to coyotes under a bright moon will know that they are not just “howling”, they are SINGING, and they sing because they have learned to hear the MUSIC of the world, not just its SOUNDS.

My Osage name shows that I am of the Thunder clan. Nompehwahtheh means “fear-inspiring” or “Makes Afraid”, and this refers to the fear that the Thunder being creates [...] . When Osages decided to come from the stars to this world, we sent ahead our messengers to “scout” or reconnoitre this world we were going to live in. They met the beings who had learned to live successfully in this world: the Black Bear, Mountain Lion, Cedar Tree, and so on, and each time they met one of these beings, that being would say: “If you will make your bodies of me (i.e. incarnate me, incorporate me), then you will live to see old age, and live into the blessed

days". Thereupon this being would tell them they could use certain names whose reference would be to this being and his or her attributes. So Thunder gave them, as one of the names they could use, the name Nompehwahtheh, which means "Makes Afraid" as the Thunder makes people afraid [...] . I do not refer to all this directly in the poem, but when the Coyote, who is speaking in the poem, says, "The Thunder waked me", this will be understood as part of the poem's context and meanings". (7 de octubre, 2002)[6]

Yo había entendido parte de eso a partir de mi propia cultura, pero nuevamente, la explicación abre tanto el sentido que creo que para unir a los lectores con la cultura de la que proviene el poema, se debe agregar esa explicación al poema como nota al pie. En realidad, mi traducción no se transformó demasiado con esa explicación pero en la primera versión, yo había elegido el verbo "hacer" para "made" y después de estos comentarios, decidí que tal vez era mejor usar un verbo que pudiera expresar mejor el aspecto sólido de la idea, sobre todo porque "hacer" es el verbo que se usa comúnmente en nuestro dialecto para "música" (decimos "hacer música" o "tocar música") y por lo tanto, la idea no tendría énfasis suficiente para mis lectores. Por eso, elegí "fabricar".

The Coyote (Coyote Tells Why He Sings)	**El Coyote (Coyote explica por qué canta)**
There was a little rill of water, near the den, That showed a trickle, all the dry summer When I was born. One night in late August it rained, The Thunder waked me. Drops came crashing down In the dust, on stiff blackjack leaves, on lichened rocks, And the rain came in a carpeting rush down over the hill, The wind blew wet into the cave; I heard the sounds Of leaf-drip, wet rustle of soggy branches in gusts of wind. And then the rill's tune changed: I heard a rock drop And set new ripples gurgling a lower key. Where the new ripples were, I drank, next morning, Fresh, muddy water that set my teeth on edge, I thought how delicate that music's poise was. The stone made music, when it changed my world.	Había un arroyuelo, cerca del cubil, y tenía un hilito todo el verano seco, cuando nací. Una noche, a fines de agosto, llovió. El trueno me despertó. Las gotas cayeron como olas en el polvo, sobre las hojas tiesas, negras de los árboles, sobre líquenes y rocas. Y la lluvia vino en carpeta, a cántaros, hacia la colina, El viento sopló húmedo en la cueva; y yo oí los sonidos de las hojas y las gotas de agua, el crujido del viento en ramas empapadas. Y después, la canción del arroyo cambió, oí caer una piedra que hizo ondas nuevas, gorgoteó otra vez en un tono más bajo. Donde estaban las ondas nuevas, bebí, también, a la mañana siguiente, agua fresca, embarrada, y me temblaron los dientes. Y pensé en la delicadeza, la elegancia de la piedra, y en cómo la tormenta fabricaba música cuando cambiaba mi mundo.

"To the Muse in Oklahoma"

Algo semejante sucedió cuando discutimos la metáfora del "alomorfo" en "To the Muse, in Oklahoma"[7]: yo la había entendido pero la explicación de Carter fue diferente de mi interpretación, porque provenía de otra visión del mundo: "[A]llomorph" is a word I picked up in high-school chemistry classes. (YA LO HICE) So in the poem I compared "truth" to these other elements or compounds—the "truth" about something depends on the circumstances and temperature prevailing. Thus when I say in the poem "We walked upon the water", that could easily be taken for a lie, but if you remember that I am talking about the winter time, then you see that statement is perfectly truthful. We walked upon the water when it was in its solid form. Truth has a summer allomorph (watery) in which one cannot walk upon it, but also a winter allomorph (icy) in which it is natural, normal and usual to be able to walk upon. You have to know the version of truth you are dealing with. And muses—especially in the form of milk-cows—need to have both the allomorphs" (6 de junio, 1997)[8].

En la explicación, Revard combina, en primer lugar, el clima, la química, los intereses sociales y la relación entre los seres humanos y la naturaleza en una metáfora compleja y maravillosamente híbrida; y en segundo, describe una dimensión de tolerancia, de capacidad para comprender al Otro. Para mí, la metáfora del alomorfo es una descripción perfecta de la Otredad como necesaria, como indispensable, como esencialmente *visible*. En la traducción, yo habría elegido la palabra "alomorfo" sin la explicación de Carter pero fue importante para mí comprender la profundidad de su elección de palabras. La explicación me dio una razón culturalmente diferente para mi decisión.

To the Muse in Oklahoma	**A la Musa, en Oklahoma**
That Aganippe well was nice, it hit the spot—	Esa Aganipe fue linda, era lo justo...
sure, this bluestem meadow	sí, estas praderas de tallos azules
is hardly Helicon, we had	no es el Helicón, ya sé, teníamos que abrir
to gouge a pond, the mules	un estanque, las mulas
dragged a rusty slip scraping	[illegible] cuando rascaban
down through dusty topsoil into	a través de la tierra polvorienta hacia
[illegible]	[illegible] un ruido agudo
[illegible]	[illegible] después, el trueno
[illegible]	[illegible] llenaban

the meadows with blue trembling where white
clouds sailed in summer and we
walked upon the water
every winter (that's
a zero-[illegible] of the [illegible], although
it was more fun to slide. We'd go and
chop down through six-inch ice by
the pond's edge, pry the
ice-slab out into the pond
hole where the dark water welled
up, called to the milk-cows sucking noisily,
snorting their relish—and when
they'd drunk, we shoved the ice-
slab over to where the banks
sloped gently, took
a running start, leaped onto the slab
easy and slid,
just glide over
the pond, riding our ice. Or we stretched prone
on the black [illegible] ice. O
looked down into darkness where fish
drifted, untouchable, below our fingers.
Ice
makes a whole new surface
within things, keeps
killer whales from seals just long enough
[illegible]
go down to feed or be fed upon.
Come sliding now, later we'd
go swimming with the
muskrats, black bass, water moccasins, under
this willow, let the prairie wind
drink from our bare skin:
good water
fits every mouth.

las praderas con azul temblor en el lugar
en que las nubes blancas navegaban en verano y
nosotros caminábamos sobre el agua
cada invierno (la verdad
es un [illegible] del ejemplo), aunque
era más divertido deslizarse). Y
partíamos el hielo de [illegible] junto
al estanque, levantábamos un poco
el pedazo de hielo del estanque, lo apartábamos
del agujero donde surgía el agua negra,
fría, hacia las vacas lecheras que la chupaban con
ruido,
[illegible], y cuando
ellas terminaban, volvíamos a empujar el pedazo
de hielo al lugar en que la ribera
se inclinaba suave, [illegible] para tomar carrera
y saltábamos sobre el pedazo con facilidad
y nos deslizábamos,
nos deslizábamos sobre el estanque,
cabalgando sobre el hielo. O, nos estirábamos boca abajo
en el hielo negro, [illegible],
mirábamos abajo a la oscuridad donde pasaban
los peces, intocables, bajo nuestros dedos.
El hielo
hace una superficie totalmente nueva
dentro de las cosas, mantiene a las ballenas
asesinas lejos de las focas lo suficiente para que
nazcan nuevas focas antes de que bajen
a alimentarse o ser alimentados ellos.
Bajábamos, deslizándonos y después, íbamos a
nadar, nos bañábamos con las
ratas almizcleras, las lubinas negras, las serpientes de
agua, bajo
estos sauces dejábamos que el viento de la pradera
bebiera de nuestra piel desnuda, abierta;
el agua buena
es buena para todas las bocas.

“Driving in Oklahoma”

Poco tiempo después, traduje “Driving in Oklahoma”, un poema de *Ponca War Dancers* (25). Esa fue una experiencia algo diferente. En primer lugar, no llegué al poema por mí misma: Carter lo eligió por mí. Yo estaba escribiendo un artículo sobre tecnología en autores amerindios estadounidenses,[9] y cuando le pregunté a Carter si recordaba

algo que hubiera escrito sobre el tema, él me mencionó este poema. Estas son algunas de las explicaciones que me dio sobre él:

> The deeper contrast is between the natural music and the technological. The bird makes the earth its home by song, and in some ways so do human beings, but we may forget that the technology is not the real source of the song, only a kind of medium, and that our fast motion, always going somewhere, may at times "cross" with the real singing which is not confined to "roads" and "machines". I was making a word-play also on "country music" in the poem, since the main genre of recorded music played along US Route #66 is COUNTRY MUSIC. So in the poem I am contrasting this radiobroadcast "Country Music" with the music of the (natural) country, the roadside music, the songs in the air from the birds. One kind of music is blasting out the windows of the speeding car, from its radio, and comes from time-capsuled "records" made maybe decades earlier, played a hundred miles away in some closed and windowless room by a bored "disc-jockey", and turned into electrons zapping through space way up to the ionosphere and bounced back into the metal "aerial" of my car radio's receiving apparatus, and transmogrified through its electrical apparatus into sound and music again. So the basic comparison in the poem is between the technological music and power of its "country-music songs" on the one hand, and on the other hand the natural music and power of the bird's wild-country music. And the contrast strikes home to me as writer when, in the comfort and isolation of a speeding car, with the radio music blasting out my windows, I suddenly see and hear a meadowlark fly across the highway just in front of me, singing as it flies [...] They have very bright yellow breasts, a great black bib or vest curving down into and up out of it at their throats, and a beautifully intricate speckling and interweaving of browns and tans and other winter-grass colors on their backs. Where I was driving, US #75, when this meadowlark crossed in front of my car, the road is a

> straight north-south ribbon of concrete through rolling tallgrass prairie, and I was driving during the courting season when the males are all displaying and singing and competing for mates, so there were lots of birds fluttering and sailing and singing on both sides of the road, perching briefly on fenceposts or small plum or chokecherry trees along the roadside in the fields.
>
> In the first part of the poem I referred to how "free" of heavy burdens I was feeling, and compare this feeling to that physical feeling an astronaut must have, when on the way to the moon, at that point where the GRAVITY of earth gives way to the GRAVITY of the moon. There is an exhilaration in being "weightless", a feeling you and I would know from what it is like in one of those children's swings when you reach the top of the swing and start back down—a kind of inner sweetness near the heart, at the "pit of the stomach" [...] When we are on a trip like the one I was on, [...] being "between home and away" as I phrase it in the poem, is like being between Earth and Moon gravities. In that capsule, it seems to be Technology which sets us free. But in the poem I describe how, speeding along, I saw and heard the meadowlark cross just in front of me, singing as it flew. So I pulled over to the road-shoulder, found an envelope and pen, and wrote the first draft of the poem. It is about being reminded of a simple fact: the Country is "defined wholly by song", this Oklahoma country is Meadowlark Country before and after it is Country and Western Music country. And the bird's song made me want to move again through that natural country, and try to "see" how that bird, even while it sang, was moving "so easy while it flies". (14 October, 1998)[10]

Esas explicaciones confirmaron algunos de los detalles de mi propia lectura: las oposiciones música country (música del campo estadounidense) vs. música de la alondra; tecnología vs. naturaleza; los increíbles cortes en los gráficos del poema eran elementos que yo ya había visto. Traduje el poema con esas ideas en mente y por eso me concentré en mantener la distribución gráfica del poema).

El problema de la denominación de la "música country" no se puede solucionar como yo había pensado al principio traduciendo "country" por "campo" porque la música country es una música que se conoce en nuestro país. La llamamos con su nombre en inglés y la diferenciamos de la música de nuestro "campo". Si el poema se publicara, eso también ameritaría una nota al pie pero, dada la importancia que le daba Revard, yo traté de mejorar la relación "country-country" con un agregado de la palabra "campo" en la misma línea en que aparece la música.

Por otra parte, cuando finalmente le mandé la traducción, Carter me explicó un error muy importante que yo había cometido en mi lectura. Lo que me dijo no cambió la traducción en realidad, pero me ayudó a corregirla mejor con la explicación en mente, a fijarme especialmente en el *tono* del poema.

Mi error es un buen símbolo de la grieta entre la cultura ponca de Carter y la mía y por lo tanto, entre el texto original y la traducción y las dos culturas de las que provienen.

Lo cierto es que yo creía que el hombre del auto había golpeado al pájaro; en mi lectura, la muerte del pájaro era el precio a pagar por la epifanía del conductor del auto. Hay algo de experiencia personal detrás de ese error: el poema me había recordado mi experiencia, una vez, en una autopista, cuando se me cruzó una paloma que volaba demasiado bajo y no pude frenar a tiempo. Yo nunca conseguí olvidar ese momento y la palabra "pierce" aumentó mi tendencia a pensar en la muerte del pájaro.

Además de ese recuerdo trágico, hay en mi lectura un problema cultural: yo crecí en una cultura en la que la muerte de un pájaro no parece un precio demasiado grande a pagar por una cuota mayor de conocimiento para un ser humano, por una "epifanía", o incluso por un poema. Carter Revard, que viene de una cultura complementamente diferente, me señaló una verdad evidente que yo no había notado: no hay tristeza en el poema, no hay pérdida en el tono; y por lo tanto, dentro de la cultura osage, el pájaro no puede estar muerto ni herido porque los pájaros son nuestros

parientes. Solamente cruzó la ruta frente al auto cantando y el canto llegó a los oídos del conductor. Con esa idea, revisé la traducción para ver si el tono era el correcto.

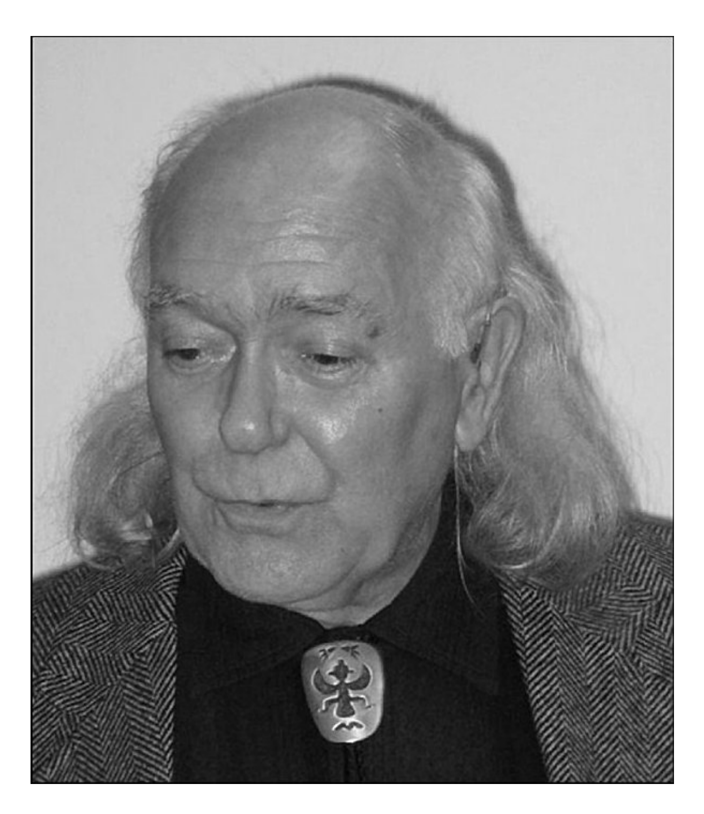
Driving in Oklahoma

On humming rubber along this white concrete
lighthearted between the gravities
of source and destination like a man
half way to the moon
in this bubble of tuneless whistling
at seventy miles an hour from the windvents,
over prairie swells rising
and falling, over the quick offramp
that drops to its underpass and the truck
thundering beneath as I cross
with the country music twanging out my windows,
I'm grooving down this highway feeling
technology is freedom's other name when
—a meadowlark
comes sailing across my windshield
with breast shining yellow
and five notes pierce
the windshield like a flash
of nectar on mind
gone as the country music swells up and
drops on me wheeling down
my notch of cement-bottomed sky
between home and away
and wanting
to move again through country that a bird
has defined wholly with song
and maybe next time see how
he flies so easy, when he sings.

En auto en Oklahoma

Sobre goma que susurra a lo largo de este cemento blanco

el corazón leve entre las gravedades
de origen y destino como un hombre
a medio camino de la luna
en esta burbuja de silbido sin canción
a cien kilómetros por hora desde los ventiletes,
sobre olas de praderas que suben
y bajan, sobre la rampa rápida, lateral
que cae hasta la ruta inferior y el camión
que truena por debajo cuando paso
con la música country que sale, vibrando, de mis ventanillas hacia el campo,
voy trazando un surco en esta autopista y siento
que la tecnología es el otro nombre de la libertad cuando
-una alondra
cruza navegando mi parabrisas
con el pecho brillante amarillo
y cinco notas perforan
el parabrisas como un fogonaz
de néctar en la mente
que se fue mientras la música country hace una ola y sube y
y me deja caer rodando abajo
por mi desfiladero de cielo con fondo de cemento
entre mi casa y lejos
y hace que quiera
moverme de nuevo a través de campo que un pájaro
definió totalmente con canción
y quizás la próxima vez ver cómo
vuela tan fácil, cuando canta.



Carter Revard, cortesía del autor

“Postcolonial Hyperbaggage”

La traducción de “Postcolonial Hyperbaggage”[11] es un ejemplo de la forma en que la colaboración entre un autor y un traductor o traductora puede ayudar a entender y tal vez a traducir otros textos del mismo autor.

En principio, no le escribí a Carter sobre este poema, no le hice ninguna pregunta. Lo elegí y lo traduje porque me conmovió por lo que decía no solo sobre la relación entre los Estados Unidos y las culturas amerindias sino también sobre la que hay entre las culturas blancas y las culturas aborígenes del resto del continente americano.

En el poema, hay palabras que adquieren nuevos sentidos cuando se las traduce al dialecto del castellano que usamos en Argentina. Yo traduje la palabra “tucked” como

“desaparecer”. Carter Revard usa esa palabra para describir la forma en que se podía borrar la existencia y realidad de las reservaciones detrás de ciertos íconos (el dólar Sacajewea, en el que Carter simboliza el uso de las imágenes del indio por parte del Imperio y el problema de las “mascotas” indias utilizadas por blancos para representar clubes y deportes en un sentido que ofende a los que están representados en esas imágenes[12].

No era una traducción fácil. “Tucked” también hubiera podido traducirse como “almacenar” y, en ese caso, la palabra implicaría la conversión de las personas en cosas, la conversión de las reservaciones y sus habitantes en commodities. Sin embargo, para nosotros, que vivimos en un país que dio a la palabra “desaparecer” un significado nuevo y terrible después de los treinta mil “desaparecidos” torturados y asesinados por la dictadura militar que gobernó Argentina entre 1976 y 1983, la palabra “almacenar” tiene mucha menos fuerza emocional y política que “desaparecer”, y después de pensarlo, yo sentí que “desaparecer” estaba más cerca del “tucked” de Carter Revard porque el poema también habla de “borrar” las reservaciones (y las naciones) de la mente de un país entero, convertirlas en “extintas”, otra palabra importante. La elección de “desaparecer” en lugar de “almacenar” puede cambiar bastante la traducción del poema. Yo creo que ambas opciones son correctas, y así, el proceso de selección léxica nos muestra algunos de los muchos sentidos del original.[13]

En la última parte del poema, hay una referencia a la forma en que se “venden” la sociedad de consumo y el “American way of life”: la computadora de Satán ofrece la “Apple”, es decir, la manzana pero también la marca de la computadora, a unos nuevos Adán y Eva. Esa “venta” del consumo, al que se quiere convertir en un camino a la felicidad, también se ha vuelto parte de nuestras sociedades latinoamericanas y se hace a través de la televisión, el cine y la publicidad. Aquí, es evidente que no se podía traducir “Apple” como “Manzana” porque Carter está usando la palabra en dos sentidos, uno de los cuales es la marca de computadoras. Por suerte, a raíz de lo que comunmente se

llama "colonialismo cultural", los lectores argentinos conocen la marca. La decisión de no traducir la palabra "Apple" enfatiza el hecho de que, a través del poscolonialismo, el inglés como lenguaje y las marcas estadounidenses y sus logos son parte de un léxico que conocemos bien. En ese caso también, el símbolo de la tentación ya no es "la manzana de la Biblia" sino "la Apple", la computadora, que nos promete el Edén y nos lleva al infierno, como nosotros, los argentinos, deberíamos saber después de diciembre de 2001, cuando llegó a su pico máximo la profunda crisis económica causada por la deuda externa a los países del norte. Si el poema se publicara en un libro, yo intentaría publicar el logo de "Apple" junto con la palabra o en una nota al pie.

Postcolonial Hyperbaggage	**Hiperequipaje poscolonial**
Oh, if Vuitton made a suitcase	Oh, si Vuitton hiciera una valija
with hypertext and hypertext—or at least windows	con hipertexto e hipertexto—por lo menos ventanas
to let us put new folders in, where	para que pusiéramos ahí nuevas carpetas, donde
jackets wouldn't wrinkle and all	las solapas no se arruguen y todas
the smelly socks can be hung with care	las medias llenas de olor puedan colgarse con cuidado en
the cyberspace or the hyper-space with	el ciberespacio o el hiper-espacio con
air cooler files whose chocolate	archivos todavía más frescos cuyas trufas
truffles would never melt	de chocolate nunca se derritan
into a cashmere sweater. We need those	en el suéter de cachemira. Necesitamos esos
reversible black holes for crossing Borders,	agujeros negros reversibles para cruzar Fronteras,
things we could pack and close	cosas que podamos empacar y cerrar
at a single touch and never open a seam	en un solo toque y nunca abrir una costura
or rip a zipper. They'd make the Eurodollar	o despegar un cierre. Harían que el dólar
soar up in value—	subiera como un cohete
and, hey, just think,	y, hoy, justamente,
Steel Borders could be replaced	se podría reemplazar a los verdaderos invisibles
by diplomatic pouches full	por equipajes diplomáticos llenos
of virtual assassins,	de artesanos virtuales,
used terrorists could be dumped	se podría descartar a los terroristas usados
onto the Trash Can, leaving	en el Cesto de Basura, para que quedara
a Virtual Reality.	una Realidad Virtuosa.
All Indian Reservations could be tucked	Todas las Reservaciones Indias podrían almacenarse
into Death Valley, accessible through	en el Valle de la Muerte, accesible a través
its golden icon, the Sacajawea Dollar.	de su ícono de oro, el dólar Sacajawea.
Such an Apple, I think,	Así, la Apple de Adán, creo yo,
Even the hardest Satan could have sold	podría haber tentado hasta el Satán más sórdido
to the smartest Adam and Eve, just by saying	a los más inteligentes Adán y Eva, ya, solo con decirles
one taste of this, my dears,	un poquito de esto, mis queridos,
and you're back in Eden.	y ahí estarán ustedes, en el Edén de nuevo.

Conclusiones

Desde las imágenes a la disposición gráfica pasando por las opciones léxicas, "Driving in Oklahoma" deja bien en claro que el poeta osage no lee la relación entre la naturaleza y los seres humanos de la misma forma en que la lee la cultura occidental. Ese punto es uno de los muchos problemas importantes en la traducción de poemas y un ejemplo excelente del cruce múltiple de culturas y lenguajes que es la base de estas literaturas, escritas en inglés sí, pero lectoras del mundo desde una cultura no europea que defienden del colonialismo económico, social y cultural del "American way of life".

En el momento de la traducción de estos textos de cultura híbrida al castellano, lo que hace el traductor o traductora es pasarlos a otro idioma imperial, lo cual agrega una nueva dimensión cultural, más específica aún si se piensa que mi dialecto, el argentino, también proviene de una cultura mestiza. El cruce es múltiple y muy difícil de controlar y de explicar.

Hay muy buenos traductores argentinos que creen que el contacto entre el autor y el traductor es contraproducente. Creen que la lectura tiene que venir solamente del traductor, convertido en un lector con el poder suficiente para expresar su propia lectura en la traducción.[14] Yo entiendo la postura, me parece defendible y comprensible, pero opino que el contacto entre la persona que escribió el original y la que va a traducirlo puede ser muy útil para aclarar diferencias culturales, discutir dificultades de interpretación, evitar malas lecturas, sobre todo en casos en que se trabaja sobre múltiples cruces de lenguajes y culturas.

Lo mismo puede decirse de las notas al pie y las explicaciones del autor/a. Si la explicación ayuda a tender puentes entre lenguajes y culturas, creo que debería formar parte de la traducción pero no incluida el texto (ya que agregar esa cambiaría el ritmo, la intención y el manejo del texto) sino en notas al pie, como en las ediciones anotadas. Desde mi punto de vista, la nota al pie es el vehículo perfecto para tender los puentes necesarios entre las culturas

involucradas en una traducción. Las notas al pie dan a los lectores de la traducción el conocimiento necesario de la cultura original para leer el texto y al mismo tiempo proclaman que son agregados del traductor y que el texto original no necesitaba incluirlas ya que iba dirigido a otro lector.

El traductor o traductora siempre siente que entiende mejor el poema o el texto en prosa después de traducirlo y lo mismo puede decirse de la persona que lee la traducción, si ese segundo texto está acompañado por comentarios tanto del autor como del traductor. Eso es todavía más cierto si esos comentarios constituyen un debate entre ambos y ese debate resulta en ese tipo de colaboración disputada, fértil y frustrante que suele ser la traducción.

---

[1] Otra versión de este artículo se publicó en inglés en *SAIL* (*Studies in American Indian Literatures*) 15.1 (Primavera de 2003): 74-89; y en *The Salt Companion to Carter Revard*, ed. Ellen Arnold, United Kingdom: Salt, 2007, págs. 183-202.

[2] Para más ideas sobre traducción literaria, ver mi libro *Traducir literatura: una escritura controlada, Manual de enseñanza de la traducción literaria*, Córdoba: Editorial Comunicarte, 2011.

[3] "The Coyote", en *Ponca War Dancers* (Bailarines poncas de guerra), Oklahoma: Point Riders Press, 1980. El poema se reimprimió como "Coyote Tells Why He Sings" en *Winning the Dust Bowl* (2001), con leves cambios. La versión que se utiliza aquí es la de *Ponca War Dancers* aunque en ese libro, Revard le dio otro título. La existencia de múltiples versiones de los poemas es una marca de la obra de Revard.

[4] Un "blackjack" es una especie de roble que crece en las Colinas Osages donde yo nací. Es un árbol pequeño, desprolijo e indomable. Tiene hojas gruesas de un color verde oscuro brillante, casi no parecen hojas, y cuando hay una tormenta de lluvia, las gotas grandes suenan muy fuerte sobre esas hojas.

[5] Por ejemplo, Silviana Ocampo mantiene la palabra "bobolink" en su traducción de Emily Dickinson.

[6] Me alegro de que Coyote haya dado un paso adelante y te haya dejado encontrarlo. A él, le dio su voz Trueno, que lo despertó y la música le llegó de manos de la Tormenta de Truenos, y el agua de

lluvia que trajo la tormenta y que movió las piedras de tal forma que cambiaron la clave musical de lo que él había oído que decía el agua y así, el Sonido se transformó en Música. Y después, claro está, él tenía que cantar, era imposible que no lo hiciera. Yo me di cuenta..., antes había llamado al poema simplemente “El coyote”..., me di cuenta de que tal vez, los lectores no iban a entender lo que está diciendo el coyote, DICE por qué canta. Y alguien que haya oído a los coyotes bajo una luna brillante sabe que no es solamente “aullido” lo que hacen, están CANTANDO, y están cantando porque aprendieron a escuchar la MÚSICA del mundo, no solo sus SONIDOS. Mi nombre osage muestra que yo soy del clan del Trueno. Nompehwahtheh significa “que da miedo” o “Asusta” y eso se refiere al miedo que crea el Trueno. (...) Cuando los osages decidimos venir desde las estrellas a este mundo, enviamos a nuestros mensajeros a explorar o reonocer este mundo en el que íbamos a tratar de vivir. Ellos se encontraron con los seres que habían aprendido a vivir con éxito en este mundo: Oso Negro, Puma, Cedro y demás y cada vez que se encontraban con uno de esos seres, el ser decía: “Si ustedes hacen sus cuerpos de mí (es decir, encarnan en mí, me incorporan a mí), entonces vivirán hasta la vejez y vivirán hasta los días bendecidos”. Y entonces, ese ser les decía que podían usar ciertos nombres cuyas referencias eran ese ser y sus atributos. Así, Trueno les dio, como uno de los nombres que podían usar, el de Nompehwahtheh, que significa “Asusta”, como Trueno, que asusta a la gente. (...) Yo no me refiero a esto directamente en el poema pero cuando el Coyote, que está hablando en el poema, dice: “El Trueno me despertó”, eso se entiende como parte del contexto y los sentidos del poema.

[7] Este poema también me llegó a través del correo electrónico. La versión que traduje es idéntica a la que aparece en *Winning the Dust Bowl* (9-10): hay una versión anterior de “To The Muse In Oklahoma” en *Cowboys and Indians, Christmas Shopping* (Vaqueros e indios: compras de Navidad), Oklahoma: Point Riders Press, 1992, pág. 7, y una última en *Family Matters, Tribal Affairs* (Asuntos de familia, asuntos de la tribu), Oklahoma: Point Riders Press, 1998, págs. 84-86.

[8] “Alomorfo” es una palabra que yo saqué de las clases de química de la escuela secundaria. Así, en el poema, comparé la “verdad” con esos otros elementos o compuestos: la “verdad” de algo depende de las circunstancias y la temperatura que prevalezca en el momento. Así, cuando digo, en el poema, “Caminamos sobre el agua”, eso podría tomarse fácilmente como una mentira, pero no sé si queda claro, yo estoy hablando del invierno: se ve que la afirmación es verdadera. Caminamos sobre el agua cuando el agua

estaba en su forma sólida. La verdad tiene un alomorfo de verano (el agua líquida) en el que no se puede caminar, pero también tiene un alomorfo de invierno (hielo) sobre el que es natural, normal y común caminar. Hay que saber con qué versión de la verdad se está tratando. Y las musas, especialmente en la forma de las vacas lecheras, necesitan ambos alomorfos.

[9] Ver capítulo “Apropiación y resistencia en la literatura de mujeres indias en los Estados Unidos”.

[10] El contraste más profundo es entre la música natural y la tecnológica. El pájaro hace de la Tierra su hogar con la canción y de alguna forma, también lo hacen los seres humanos pero tal vez nosotros, los humanos, olvidamos que la tecnología no es la verdadera fuente de la canción, solo una especie de medio y que nuestro movimiento rápido, siempre en ruta hacia alguna parte, a veces puede “cruzarse” con la canción verdadera, que no está confinada a las “rutas” y las “máquinas”. También quería hacer un juego de palabras con “música country” en el poema porque el género principal de música que se toca en la Ruta 66 de los EEUU es la MÚSICA COUNTRY. Así que en el poema, contrasto la “Música country” de la radio con la música del campo (country), la música natural, la música al costado de la ruta, la canción de los pájaros en el aire. Un tipo de música suena con fuerza por las ventanillas del auto que va a toda velocidad, en la radio, y viene de “grabaciones” encapsuladas en el tiempo, grabaciones hechas, tal vez, hace ya décadas, tocadas a cientos de millas en una habitación sin ventanas por un “disc-jockey” aburrido, y se convierten en electrones que pasan por el espacio hacia la ionosfera y vuelven a rebotar en la antena aérea del auto, transformadas a través de su aparato eléctrico en sonido y música. Así que la comparación de base del poema está entre la música tecnológica y el poder de esas “canciones de música country” por un lado y por el otro, la música natural y el poder de la música del campo libre del pájaro. Y el contraste me llega al pecho como un golpe, a mí, como escritor, cuando, en la comodidad y el aislamiento de un auto a toda velocidad, con la música de la radio a todo volumen en la ventanilla, de pronto veo y oigo a una alondra que vuela atravesando la ruta justo frente a mí, cantando mientras vuela... Esos pájaros tienen el pecho de un amarillo brillante, un chaleco negro que se curva hacia el cuello y desde él y unas motas hermosamente intrincadas y entretejidas de marrones y otros colores del pasto del invierno sobre el dorso. Cuando yo manejaba, en la ruta 75, cuando esa alondra cruzó frente a mi auto, la ruta como una cinta recta de cemento norte-sur a través de la pradera de pasto alto en movimiento, y yo manejaba durante la estación de

cortejo, cuando los machos despliegan sus alas y cantan y compiten por una compañera, así que había todo tipo de pájaros que volaban y navegaban y cantaban a ambos lados del camino, se detenían brevemente sobre los alambrados o sobre los ciruelos pequeños y los cerezos junto al camino en los campos.

En la primera parte del poema, me referí a cómo yo me sentía "libre" de cualquier peso, y comparé el sentimiento con el sentimiento que debe sentir un austronauta cuando, camino a la luna, llega al punto en que la GRAVEDAD de la Tierra cede a la GRAVEDAD de la luna. Hay una especie de excitación, de alegría, en "no tener peso", un sentimiento que seguramente tú y yo conocemos por lo que se siente en esas hamacas cuando se llega al final del movimiento y se empieza a caer de nuevo, esa sensación en la "boca del estómago"... Cuando estamos en un viaje como el viaje que yo estaba haciendo, estar "entre casa y lejos", como dice una frase del poema, es como estar entre las gravedades de la Tierra y la luna. En esa cápsula, parece que la Tecnología nos hace libres. Pero en el poema yo describo cómo, en esa velocidad vi y oí cómo la alondra cruzaba justo frente a mí, cantando mientras volaba. Así que me detuve en la banquina, busqué un sobre y una lapicera, y escribí el primer borrador del poema. Es sobre cómo un hecho simple nos recuerda que el Campo se "define totalmente con canción", que este campo de Oklahoma es el Campo de las Alondras antes y después de ser Campo de la música country. Y la canción del pájaro me hizo desear volver a ese campo natural y tratar de "ver" cómo ese pájaro, aunque estaba cantando, se movía "tan fácil mientras volaba".

11 "Postcolonial Hyperbaggage" no se había publicado cuando yo la traduje. Aparecieron otras versiones más tarde en *The American Oxonian* 78.2 (2001): 192 y en *Studies in American Indian Literatures* 15.1 (2003): 1-2.

12 El debate sobre las mascotas es permanente entre las tribus de los Estados Unidos.

13 Es interesante notar que en la versión de este poema que apareció en *SAIL*, Revard cambió la palabra "tucked" a "*desaparecidos*", y agregó esta nota al poema: "En este poema, uso una palabra castellana que tal vez no sea familiar para los lectores estadounidenses: *desaparecidos*. Significa 'disappeared', y se aplicó a los ciudadanos secuestrados, torturados y asesinados por la policía y el ejército de Chile, Perú, Argentina y otros países, ayudada y apoyada por los Estados Unidos, durante los años de Nixon y Reagan y Bush el Primero ..." Yo no estoy segura pero tal vez, en este caso, la influencia haya viajado en dirección contraria.

14 Por ejemplo, el reconocido ganador del Premio Kónex para

traducción Rolando Costa Picazo, traductor de Raymond Carver y William Faulkner, opina que no debe haber contacto con el escritor, como ha declarado varias veces en entrevistas.

Dwellings: A Spiritual History of the World de Linda Hogan: estructura y defensa del planeta

Género literario y ruptura de pares binarios

Linda Hogan explicita el objetivo de *Dwellings* en el prólogo y no se trata de un objetivo literario. Dice que escribe para restaurar los tratados que teníamos con la Tierra, nuestro planeta, esos tratados que hace tiempo que olvidamos, quebramos y violamos. Así, ya desde esas primeras líneas queda claro que el libro tiene intención de cambiar algo que está fuera del texto: en este caso, la inconsciencia con la que la sociedad occidental actual está destruyendo el planeta.

La herramienta con que se quiere lograr una conciencia mayor sobre el tema en los lectores (es decir, el libro mismo) es muy difícil de definir desde lo genérico. Por momentos, *Dwellings* parece una colección de anécdotas (algo cercano a una autobiografía); por momentos, un "ensayo inglés" en el que la ficción es un *exemplum* de la idea que quiere transmitirse; hay fragmentos que podrían calificarse de prosa poética junto a otros que parecen textos de divulgación científica.

Con semejante diversidad, podría creerse que *Dwellings* es una obra heterogénea y fragmentaria pero cualquier lectura seria desmiente esa idea. Si se lee el libro completo, es más que evidente que cada uno de los capítulos es parte de un todo muy coherente que dibuja una visión del mundo y la proclama indispensable. Uno de los hilos que da unidad al libro es la primera persona, identificada con la autora, Linda Hogan. Sin embargo, no se trata de una autobiografía: desde el principio, queda muy claro que no se trata de una primera persona protagonista, que la narradora no es el centro de la

discusión o la interpretación como sucede en ese género.

Si se pudiera definir el libro de alguna forma, habría que decir que es litratura comprometida en el mejor de los sentidos de esa expresión, ya que yo no comparto el desprecio generalizado que tiene la crítica canónica frente a la literatura de ese tipo.

Como en todos los ejemplos que venimos analizando, en el mundo no binario que describe Hogan, existe una fluidez inmensa entre ciencia y recuerdo personal, ciencia y sentimiento, entre el yo y el mundo, entre los seres humanos y los animales, entre la palabra y la cosa, entre la escritura y el mundo extratextual y entre cada uno de los seres y lugares del mundo, y el planeta mismo. El libro se levanta sobre el rechazo de los pares binarios opuestos de origen europeo y a favor de una idea holística de la Tierra y de todo lo que hay en ella.

Uno de los parámetros subvertidos aquí por Hogan es justamente el de género literario, esa etiqueta bajo la cual se inscriben no todos pero sí muchos libros de la literatura occidental. No por nada, en algunas librerías de los Estados Unidos, la obra aparece como libro de autoayuda…

Aquí, como en otros de sus libros, Hogan hace fluir un género en otro, los funde para levantar algo completamente distinto. Dos ejemplos de esta estrategia de subversión son:

1. los fragmentos “autobiográficos” (entre otros, el recuerdo de la visión del león africano en una cueva de Norteamérica[1]) que no se presentan en orden cronológico, y no están ahí para construir una visión analítica de la narradora o de su situación de vida; es decir, no forman parte de una autobiografía;

2. los fragmentos de divulgación científica combinan la jerga científica típica con un lenguaje de alto voltaje poético y emocional; así, destruyen el par binario razón científica vs emoción poética.

En el subtíbulo, Hogan elige un género para su obra y, en esa elección inicial, se subvierten profundamente las divisiones genéricas occidentales. El libro se autodefine como “A Spiritual History of the Living World” (Una historia

espiritual del mundo viviente).

Si analizamos el título con cuidado:

1. La “historia” (estamos hablando de “historia” como ciencia blanda: en inglés no hay confusión posible entre “history” —ciencia de la historia— y “story”—“historia” en el sentido de “relato”) aparece aquí como una práctica que tiene que ver no con el pasado humano sino con dos campos que le estarían prohibidos en tanto disciplina de las humanidades: el de lo “espiritual” y el de lo “no humano” (living world).

2. El título considera el “mundo”, el “planeta” no como un lugar o un escenario en el que se desarrolla el único conflicto importante, el de la humanidad sino como un ser “vivo”. Eso quiebra el par binario que opone los seres vivos a las cosaslugares (que Occidente considera inertes).

Como se dijo al comienzo del capítulo, *Dwellings* tiene “objetivos” que no entran en el concepto occidental de “literatura” como campo puramente estético. El libro, dice Hogan, es parte de su propia responsabilidad con el futuro del planeta. Dice en el prólogo: “As an Indian woman I question our responsibilities to the caretaking of the future and to the other species who share our journey” (Como mujer amerindia, yo me cuestiono nuestras responsabilidades en el cuidado del futuro y de las otras especies que comparten nuestro viaje). Lo que nos hace humanos, dice Hogan, no es lo que nos separa de la Naturaleza, como se cree en Occidente, sino los tratados que firmamos con ella y que es urgente restaurar: “It is clear we have strayed from the treaties we once had with the land and with the animals. It is also clear and heartening that in our time there are many—Indian and non Indian alike—who want to restore and honor these broken agreements” (Está claro que nos hemos desviado de los tratados que firmamos una vez con la Tierra y con los animales. También está claro y da esperanzas saber que en nuestro tiempo hay muchos —amerindios y no amerindios— que quieren restaurar y honrar esos acuerdos quebrados, 11).

El uso de la palabra “tratado” deja en claro que el punto de vista de Hogan es el de una descendiente de las tribus del

territorio estadounidense. Hogan compara la situación de guerra entre el ser humano y la naturaleza con la estrategia de los "Broken Treaties" en la conquista del oeste: los Estados Unidos firmaban un tratado que fijaba el límite del territorio de una tribu, supuestamente para siempre ("hasta que deje de soplar el viento y correr el río"), y al año siguiente se provocaba concientemente una ruptura del tratado (esa fue la estrategia del general Custer y la de muchos otros), y así comenzaba otra guerra que llevaba a la firma de un nuevo tratado que corría el límite todavía más hacia el oeste.[2] Hogan compara ese procedimiento con lo que hace actualmente la humanidad con la naturaleza: correr los límites de lo que se hace con ella cada vez más hacia la falta de respeto y así avanzar sin control sobre el mundo natural. *Dwellings* es un llamado urgente para que se abandone ese avance. Muestra otras maneras de ver el mundo y apela por la recuperación de otras formas de conocer, por la adopción de una base de conocimiento diferente de la base que sustenta las ciencias europeas (cuyo objetivo siempre fue "dominar" la naturaleza): "These writings, too, search out a world of different knowings" (Estos escritos buscan, además, un mundo de conocimientos diferentes, 12).

¿Ciencia?

Este no es el primer libro en el que Hogan se refiere a la ciencia occidental. En obras anteriores, la utiliza en actos de apropiación inversa. En sus poemas, utiliza muchas veces conceptos que Europa vende como "universales" para apoyar una idea claramente amerindia, específicamente una visión holística del mundo.[3] En *Dwellings*, la ciencia occidental es central pero Hogan la examina específicamente desde esos "different knowings" (12) y el resultado de esa perspectiva es una visión crítica. Las dos críticas principales que Hogan hace a la ciencia en este libro son:

1. la tendencia a fijar postulados para los que no existe evidencia real e insistir en ellos a pesar de todas las pruebas en contra, sobre todo si esos postulados tocan creencias que sacuden las creencias esenciales de las culturas occidentales.

Aquí, Hogan aplica a la ciencia europea sus propios postulados básicos, uno de los cuales es que el respeto al resultado de los experimentos aunque vayan contra todas las hipótesis anteriores. El ejemplo más obvio de esta crítica está en los capítulos en los que se analiza la idea occidental según la cual la humanidad está completamente separada del resto de la naturaleza. A pesar de que se ha probado que no es así muchísimas veces, se insiste en la idea (sobre todo los capítulos "A Different Yield" y "Defy the Wolf", 47 a 76).

2. la tendencia de la ciencia a rechazar los sentimientos y la emoción y a considerarlos inaceptables dentro de una investigación científica. Al contrario que en el caso anterior, aquí Hogan está pidiendo un cambio profundo en los postulados básicos de la ciencia. *Dwellings* describe casos de científicos a los que se expulsa por sentir compasión hacia los animales que utilizan en sus investigaciones y casos de investigadores que desafían todas las reglas científicas aplicando la emoción como parte de la metodología.

Todos los fragmentos que pertenecen al género de divulgación científica dentro del libro transmiten esas críticas de alguna forma. Todos caracterizan a la ciencia como un tipo de conocimiento importante pero limitado, ciego a enormes territorios de la realidad. Sin embargo, en esos fragmentos, Hogan respeta bastante las características del género de divulgación científica:

1. aparece la figura de un "lego" (la narradora) que oficia de nexo entre sus lectores y el "científico" que le muestra algún experimento;

2. el lenguaje apela a jergas científicas;

3. se discuten metodología, experimentación y conclusiones de ciertos experimentos.

Así, aunque finge moverse dentro de las reglas del género, Hogan ataca la base de la "divulgación" porque produce un quiebre constante de todas las fronteras construidas por la ciencia entre sus diferentes territorios (la fragmentación y especialización científica que se produjo desde el siglo XVIII) y se abre a territorios inexplorados para el género, territorios que Occidente y sus ciencias consideran "no científicos". Un

ejemplo concreto es el fragmento sobre Barbara McClintock, una bióloga que ganó el Premio Nóbel por sus investigaciones sobre el maíz.

Un Premio Nóbel en ciencia es un reconocimiento a quienes hacen ciencia dentro de los parámetros occidentales pero Hogan cuenta que el método de McClintock para estudiar el maíz "was to listen to what corn had to say, to translate what the plants spoke into human tongue" (era escuchar lo que tenía que decir el maíz, traducir lo que decían las plantas a la lengua humana, 48). Barbara conocía "her plants in a way a healer would know them, from inside [...] Her approach to science was live, intuitive and humane. It was a whole approach, one that bridges the worlds of woman and plant and crossed over the boundary lines between species" (sus plantas de la forma en que las conocería una curadora, desde adentro... Su enfoque de la ciencia era vivo, intuitivo y humanitario. Era un enfoque completo, un enfoque que construye un puente entre los mundos de la mujer y la planta y cruza las líneas fronterizas entre las especies, 48).

El de Hogan es un enfoque claramente amerindio: plantea una comunicación entre seres humanos y seres no humanos (plantas, en este caso) y está abogando por ese tipo nuevo de conocimiento que ella considera necesario: un conocimiento basado en una visión holística que no crea fronteras, que considera que todo está unido, que no hay límites impermeables entre los seres terrestres. Que, como se dice frecuentemente en estos libros, todos somos parientes. Dentro de esas visiones del mundo, la comunicación entre humanidad y plantas, humanidad y animales es posible y deseable, y se trata de una comunicación desjerarquizada, en la que la humanidad no vale más que las plantas o los animales o los ríos. Hogan está pidiendo un saber que acepte la desjerarquización, a la que alude también Eugenio Zaffaroni en *La Pachamama y el humano*: "a new vision... renewed intuitive processes of discovery that go beyond our previous assumptions about knowledge" (una nueva visión... procesos intuitivos y renovados de conocimiento que vayan más allá de nuestras suposiciones previas sobre el

conocimiento, 49).

Hogan sabe que la ciencia occidental desconoce, rechaza y desprecia esos conocimientos y relata instancias de ese rechazo. En el caso de Barbara McClintock, lo que se produce frente a su éxito con el maíz es incredulidad: “Her revelation of method astonished the scientific community” (La revelación de su método dejó de una pieza a la comunidad científica, 48).

Autobiografía

Los fragmentos autobiográficos de *Dwellings* están directamente relacionados con los “conocimientos diferentes” que acabamos de describir. En primer lugar, hay que repetir que *Dwellings* no es una autobiografía:

1. no hay respeto por la cronología;

2. las anécdotas que se cuentan no aparecen para analizar, explicar, justificar o defender a la narradora sino para hablar del planeta y así,

3. la primera persona está en el centro del relato como punto de vista, pero *nunca* como tema, *nunca* como foco de interés.

La selección de momentos que se narran tiene que ver con esas diferencias: en general, son momentos en que la primera persona se acerca a las “personas no humana” de las que habla Hallowell en su estudio sobre los ojibwa, donde afirma que en esa cultura, una “persona” es cualquier ente con el que sea posible comunicarse, y eso incluye plantas, animales, ciertas piedras, montañas, ríos, etc.

Los momentos que cuenta Hogan sobre su vida son aquellos en los que creció lo que ella llama su “lifelong love for the living world and its inhabitants” (un amor de toda la vida por el mundo viviente y sus habitantes, 11), momentos en los que vivió encuentros con Otros no humanos o con humanos que hablan de dichos encuentros.

En *Dwellings*, la narradora no cuenta su vida ni la de los suyos sino su relación (y la de otros) con el planeta “vivo”

del título. La fluidez entre humanidad y resto del planeta es evidente y el mecanismo de presentación del tema es acumulativo: cada anécdota agrega más a la defensa de este tipo de armonía con lo natural. La narradora, la humanidad y el planeta son uno y Hogan cierra el libro diciendo: "Suddenly all my ancestors are behind me. Be still, they say. Watch and listen. You are the result of the love of thousands" (De pronto, todos mis antepasados están detrás de mí. Quédate quieta, dicen. Mira y escucha. Eres el resultado del amor de miles, 159). En ese amor están incluidos todos los parientes, humanos y no humanos.

En el libro, el yo no es el de la autobiografía occidental típica (un yo egocéntrico, muy atento a sus propios dramas y miserias) sino un yo con conciencia de su pertenencia y parentesco con todo lo que la rodea. Es alguien que sabe que es muchos, que hay "animals running inside my skin,/ the deep forest of southern trees,/ the dark grandmothers looking through my eyes,/ taking it in, traveling still" (animales que corren dentro de mi piel,/ la selva profunda de árboles sureños,/ las abuelas oscuras que miran a través de mis ojos,/ entendiéndolo todo, viajando todavía)[4] como afirma una poesía perteneciente a *The Book of Medicines.*

Animales

En la literatura tradicional de Occidente, todos los animales de *Dwellings* (el lobo, los murciélagos, los monos, las serpientes, todos excepto el águila) serían despreciables o temibles, todos formarían parte del Mal dentro del par binario Bien versus Mal. Hogan sostiene que los animales, todos, incluso esos, ejercieron siempre una atracción especial sobre los humanos, que casi todos los humanos quieren tocarlos, rozarlos, entenderlos, y que esa atracción es instintiva.

En "Deify the Wolf", capítulo central para este tema, se dice que todo el mundo quiere tocar a los lobos muertos y fotografiarse con ellos: todos "want to touch the wolves, and despite the 20 temperature, they remove their gloves to do so… What did they want to touch or to have touch them?"

(quieren tocar a los lobos y a pesar de los -20 de temperatura, se sacan los guantes para hacerlo... ¿Qué querían tocar o qué querían que los tocara a ellos?, 71 a 72). Nótese la reciprocidad de la última pregunta, que ayuda a cruzar y subvertir dos pares binarios: humanidad versus animales; vida versus muerte. Aquí, los vivos tocan a los muertos, los humanos tocan a los animales y viceversa.

La escena aboga así por la base instintiva de la "kinship society" a la que debemos volver. Lo que se siente en el momento de la unión con los lobos es que todos somos parientes, desde los humanos hasta las piedras y las montañas. Y esa idea elimina las fronteras entre humanidad y naturaleza, y obliga a respetar lo natural, a sentirse parte y no dueño.

No es el único capítulo que se analiza este tema en el libro. En "A Different Yield" (págs. 47 y sgtes), Hogan se refiere a los experimentos que se llevaron a cabo en la década de 1970 para probar la existencia de una grieta definitiva entre la humanidad y el resto de la naturaleza (grieta indiscutida en Occidente, ya desde la concepción del Antiguo Testamento en el que Dios "creó al ser humano a su imagen y semejanza"). El capítulo comenta *Silent Partners*, el libro de Eugene Linden sobre los experimentos realizados con chimpancés que habían aprendido el lenguaje de signos.[5] Para Hogan, el libro de Linden es importante por lo que "it reveals about human beings and our relationships with other creatures" (por lo que revela sobre los seres humanos y nuestras relaciones con otras criaturas, 53). La investigación de Linden roza el tema de la fluidez entre humanidad y resto de la naturaleza, dice Hogan, y por eso, fue tan polémica. Según Hogan, "if we are forced to accept that animals have intelligence, language, and sensitivity to pain, including psychological trauma, this acceptance has tremendous consequences for our species and for our future actions" (si nos vemos obligados a aceptar que los animales tienen inteligencia, lenguaje y sensibilidad frente al dolor, incluyendo el trauma psicológico, esa aceptación tiene consecuencias tremendas para nuestra especie y para nuestras acciones del futuro, 53). En palabras de Zaffaroni,

se trata de abandonar el “antropocentrismo” en que siempre creímos. Las consecuencias lógicas de los experimentos con los chimpancés tocaron cuestiones básicas “about ourselves, our own morality, our way of being in the world, and our responsibility for the caretaking of the earth” (sobre nosotros, nuestra moralidad, nuestra manera de ser en el mundo y nuestra responsabilidad en el cuidado de la Tierra, 54). Uno de los investigadores, cuenta Linden, desarrolló una relación de cariño profundo con los chimpancés. ¿Cuál fue la reacción de la ciencia frente a ese cariño? Eliminaron a esa persona del equipo y la expulsaron de la ciencia en general: suponían que no era apta para el trabajo científico.

No es el único caso. Hogan cuenta, por ejemplo, la forma en que se expulsa a las mujeres del campo de la ciencia con la excusa de que su instinto maternal las aleja de la objetividad en el caso de experimentos con animales y “therefore they were not suited to the work of science” (por lo tanto, no tenían las características necesarias para el trabajo científico, 54). Es terrible que se piense que “compassion and care” sean “qualities that do not lend themselves to the world of intellectual thought” (la compasión y el cariño” son “cualidades que no se prestan al trabajo del pensamiento intelectual, 55), reflexiona Hogan. Esa afirmación es un ataque directo contra los postulados básicos del llamado método científico y, por lo tanto, contra las ideas básicas sobre el conocimiento.

Para Hogan, los resultados de la investigación de 1970 eran claros: los monos tienen la capacidad necesaria para manejar un idioma; si el postulado básico del experimento era que el manejo de la lengua era la característica que nos separaba del mundo animal, es evidente que tal separación no existe. Pero la ciencia no aceptó esos resultados, afirma la narradora, y siguió sosteniendo que la grieta entre humanos y no humanos era verdadera.

Esa es la descripción de un empecinamiento, una ceguera a cualquier cosa que niegue el antropocentrismo. La ciencia se niega a aceptar los resultados: “even when animals learn to speak a language and to communicate their misery, we still deny them the right to an existence free from suffering

and pain" (incluso cuando los animales aprenden a hablar un lenguaje y a comunicar su dolor, seguimos negándoles el derecho a una existencia libre de sufrimiento y de dolor, 57).

El tema se retoma en "The Kill Hole" (pág. 109 y sgtes). En ese capítulo, Hogan describe ese proceso de negación, para lo cual vuelve a tocar el tema de los experimentos de la década de 1970 (111-12). Esa tendencia a retomar temas anteriores es parte de la estructura de *Dwellings* que avanza no en línea recta sino en espiral.

En "The Kill Hole", Hogan afirma, como Zaffaroni en Argentina, que aceptar la continuidad y el parentesco entre seres humanos y resto de la naturaleza daría un giro copernicano a nuestra forma de ver el mundo y que ese giro sería tan importante como el que nos sacudió cuando se aceptó que la Tierra no era el centro del Universo. Pero es justamente la radicalidad de ese cambio lo que hace difícil aceptarlo: "Many members of the scientific community played down the similarities between apes and humans, ignoring the comfort of such connections. They searched instead for new definitions of language and intelligence, ones that would exclude apes from our own ways of speaking and thinking. They searched for a new division, another wall between life and life. In itself, this search sheds lights on us, and in that light, we seem to have had a failure of heart" (Muchos miembros de la comunidad científica quitaron toda importancia a las similaridades entre monos y seres humanos, ignoraron lo bueno de tales conexiones. En lugar de eso, buscaron nuevas definiciones de lenguaje e inteligencia, definiciones que excluirían a los primates de nuestras formas de hablar y pensar. Buscaron una nueva división, otra pared entre vida y vida. En sí misma, esa búsqueda echa luz sobre nosotros y bajo esa luz, se diría que tenemos algo erróneo en nuestros corazones, 112)

Este comentario se completa con una lista de las distintas razones por las que se consideraba que los seres humanos eran completamente diferentes de los animales. Primero, fue el uso de herramientas pero apenas se supo que había especies que las usaban, cambiaron los parámetros y se

decidió que lo que nos separaba de los animales era el altruismo. Cuando los elefantes mostrarlo tenerlo, fue el arte y entonces, se descubrió que los elefantes y los monos también pintan (113)…

En estos capítulos del libro, Hogan pide la caída de la barrera entre humanidad y resto del planeta y la creación de un "language that heals this relationship, one that takes the side of the amazing and fragile life on our life-giving earth. A language that knows the corn and the one that the corn knows" (lenguaje que cure esa relación, que se ponga del lado de la vida sorprendente y frágil de nuestra Tierra, que nos da vida. Un lenguaje que conozca al maíz y el lenguaje que el maíz conozca, 59).

Tiempo y espacio

Como corresponde a un libro narrado desde una visión holística del mundo, *Dwellings* no reconoce fronteras geográficas ni cronologías humanas. El planeta es el único protagonista en realidad. En general, los escenarios descriptos son lugares en los que puede darse la comunicación humanos-naturaleza: ambientes más rurales que urbanos y más silvestres que tocados por la mano del ser humano.

En cuanto a la dimension temporal, *Dwellings* es absolutamente no cronológico. Va y vuelve en una espiral que une el pasado (un pasado que llega hasta las costumbres de los elefantes y las pinturas rupestres) con el presente de las investigaciones científicas en el siglo XX y XXI y con muchos futuros posibles. El tiempo, como el espacio, es planetario y muchísimo más amplio que el tiempo histórico o incluso el tiempo "humano".

La alusión a cierto "futuro" —entendido a la manera occidental— se concentra en el capítulo "The Voyagers" (pág. 125 y sgtes), cuyo título tiene como primer referente las sondas Voyagers y el disco que transporta la idea de humanidad dentro de las naves. Como en el resto del libro, el tiempo y el espacio giran en espiral. Al comienzo se relata

una anécdota de la infancia de la narradora, en la que ella mira el cielo, acostada en el suelo junto a su madre; de ahí la narración salta a 1977, año del lanzamiento de las naves Voyagers y se describe el mensaje que llevan, incluyendo los saludos de los chinos, los habitantes de la India y los chickasaw, el pueblo de la autora.

Lo que mandamos en el Voyager, dice Hogan, es el mundo como lo querríamos. Pintamos una utopía, un lugar sin muertos por la guerra ni ríos destruidos. Si comparamos esa imagen con el estado real del mundo, la comparación nos muestra con toda claridad lo que está mal en nuestra realidad y también nos deja bien en claro que somos perfectamente conscientes de que el "estado real" de las cosas no es el correcto. Es por eso que lo ocultamos.

Hogan llama a los mensajes del Voyager "a form of ceremony" (una forma de ceremonia, 134). Aclaremos que, como en todo libro de estas literaturas, lo ceremonial es central en *Dwellings*: no es raro que Hogan llame al Voyager "a sacred place" (un lugar sagrado, 134). Muchos pasajes del libro son ceremoniales, incluso muchos que no describen ceremonias sociales y comunitarias específicas.

En los pasajes en que sí se describen las ceremonias (por ejemplo, en "All My Relations", tal vez el más ceremonial de los capítulos, donde se relatan las instrucciones que le da un "mayor" a la narradora), la descripción es característica de las literaturas amerindias estadounidenses: se cuentan los preparativos y los resultados pero no la ceremonia completa, que es secreta. El propósito de estas ceremonias es siempre la recuperación de la sensación de pertenencia, la unidad del ser humano con el planeta, la comunicación entre lo humano y lo no humano. En esa sensación de pertenencia está la armonía: como se dice en "All My Relations" (págs. 36 y sgtes), el objetivo de los que llevan a cabo la ceremonia es "remember that all things are connected" (recordar que todas las cosas están conectadas, 40).

Además de "All My Relations" y de otras ceremonias particulares que se relatan en el libro, puede decirse, siguiendo a Paula Gunn Allen, que *Dwellings* es una única ceremonia dedicada a restablecer la conexión de la

humanidad con el resto del universo. Todo el libro está contado de esa forma, en un andar lento, cuidadoso y poético que se corresponde con la calidad de ceremonial de la narración.

Dentro de esa historia-ceremonia que es *Dwellings*, hay ceremonias menores de las que ya venimos hablando: la comunión con los lobos, la curación del murciélago, la charla con el maíz, el intento de comunicación con el espacio exterior (el Voyager), o con lo desconocido (el león africano en la cueva de América). El libro cuenta así la "Spiritual History of the World" a lo largo de una ceremonia que toma todos los capítulo y trata de "restore and honor these broken agreements" (restaurar y honrar los acuerdos quebrados, 11) con la Tierra. Como todas las ceremonias amerindias, esta gira alrededor de las historias. Toda ceremonia es narrativa.

El carácter ceremonial del libro explica su forma espiralada. Por ejemplo, el final, en el que se dice que todos llevamos la vida del planeta entero en nuestros cuerpos, nos devuelve a la dedicatoria del comienzo: "For my grandmothers. And for grandmother, the golden eagle" ("Para mis abuelas. Y para Abuela, el águila dorada"). Las primeras "abuelas" (en plural) son humanas pero ella dedica su libro a una abuela más, una abuela que no lo es: el águila dorada. Tal vez por eso el libro empieza con "The Feathers", el capítulo en el que Hogan cuenta cómo se comunicó con el águila. (Las plumas, pág. 15 y sgtes).

Y aquí, vale contar un detalle pedagógico que, según creo, vuelve a marcar la diferencia entre las visiones amerindias y las visiones occidentales del mundo. Cuando mis estudiantes de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, leyeron este libro, muchos de ellos interpretaron el águila como una metáfora, una manera de identificar a una de las abuelas humanas, parecida a un águila en algún sentido. Esa lectura errónea es una señal de diferencia cultural: como bien dice Paula Gunn Allen, en las literaturas amerindias no se utilizan elementos naturales para representar características humanas. La montaña, cuando es sagrada, no representa algo sagrado: *es* sagrada en sí misma. La abuela de la

dedicatoria no está comparada con un águila, *es* el águila. Hogan reconoce a las águilas como parientes y las águilas le devuelven ese reconocimiento con la pluma del primer capítulo.

La pluma que Hogan recibe como regalo le otorga la conciencia de que es "possible to wind a way backward to the start of things, and in so doing find a form of sacred reason, different from ordinary reason, that is linked to forces of nature… a way of thought older than measured time, less primitive than the rational present" (posible encontrar un camino de vuelta al comienzo de las cosas, y así, encontrar una forma de razón sagrada, diferente de la razón común, una forma de razón que esté ligada a las fuerzas de la naturaleza…, una forma de pensamiento más antigua que el tiempo medido, menos primitiva que el presente racional, 19). Nótese la ironía en la aplicación del adjetivo "primitive" a la cultura europea posterior al siglo XVIII, que siempre entronizó la razón como fuente de todo conocimiento, el mismo pensamiento que Zaffaroni define como un desvío del camino correcto para la supervivencia de la humanidad.

Ese tipo de "conocimiento", alejado del occidental, se busca en el libro desde el Prefacio a través de las ceremonias. Hogan usa el verbo "retroceder" para lo que intenta hacer su libro: llevarnos hacia un lugar del tiempo en el que el pensamiento no sea solamente racional y binario. Un momento anterior a la colonización europea del mundo. Ese otro "conocimiento" es un tipo de pensamiento que proviene de culturas diferentes, anteriores, sí, pero *menos* primitivas que la occidental. En esas culturas, el tiempo es cíclico y espiralado. Por lo tanto, el retroceso es posible y eso deconstruye el par binario progreso versus primitivismo, tan caro a las ideas occidentales de expansión, tan útil para justificar la colonización.[6]

Hogan ataca la idea de que todo lo anterior al Renacimiento europeo y sobre todo a la Ilustración, incluyendo la colonización del mundo por Europa, fuera "primitivo", (es decir, infantil, atrasado, despreciable, salvaje); y en cambio, lo "moderno", la "civilización" (el

lado positivo del par binario) haya sido siempre el conocimiento científico y la tecnología derivada de él. Lo que se discute aquí es la base de la lectura liberal de la historia que, en Argentina, tuvo como lema la oposición “civilización” (moderno) versus “barbarie” (primitivo), sobre todo en la llamada generación de 1880 en la se desarrolló la literatura nacional de manos de escritores como Domingo Faustino Sarmiento.

No es verdad que el conocimiento científico sea el único verdadero, dice Hogan. Al contrario, si se piensa desde una “razón sagrada” (hago notar que, en el pensamiento cientificista, la expresión sería un oxímoron), la prioridad no sería el avance tecnológico en línea recta sino la conservación de los ciclos naturales y el respeto a esos ciclos, que son, o por lo menos deberían ser, sagrados porque no somos nada sin ellas.

Dwellings: Moradas

El título del libro plantea esas ideas sintéticamente (todo título es una instrucción de lectura) y al mismo tiempo, destaca el capítulo que lleva ese nombre y le pide a los lectores que le presten una atención especial. La palabra “dwellings” es de registro alto y eso enfatiza ese efecto (por eso la traducción por “moradas”, que en el dialecto de Buenos Aires es poco común y de registro alto).

El capítulo que lleva ese nombre tiene un aspecto aparentemente más fragmentario que otros. En él, se describen varios tipos de “moradas”:

1. las de ciertos animales que viven en comunidad (hormigas, abejas, golondrinas);

2. la de un ser humano que decide vivir en una cueva y, un tiempo después, le pone una puerta para separarse del resto del mundo;

3. la “morada” que es para todos el planeta en que vivimos.

El esquema que surge del planteo no es binario sino dialéctico: hay una oposición entre las moradas comunitarias

y la cueva con puerta; la resolución o resultado de esa oposición es la adopción de la idea del planeta como casa comunitaria de todos sus habitantes, “todos mis parientes”, como dice el título de otro capítulo, título que repite el saludo ritual lakota Mitakuye Oyasin.

La puerta (es decir, un elemento *no* natural) es una representación simbólica del problema esencial que denuncia Hogan en *Dwellings*. La cueva en la que vive el ser humano es cómoda y agradable al principio pero deja de serlo cuando él decide instalar la puerta que es una frontera definitiva entre su vida individual y el “afuera”. Por el contrario, las moradas comunitarias de los animales mantienen la relación con otros de la misma especie y con la naturaleza en general, están siempre abiertas y por eso son cómodas, templadas.

En realidad, este tema aparece ya en un capítulo anterior, “The Kill Hole” (109 y sgtes) en el que Hogan describe el error que simboliza la puerta desde otra perspectiva: “We are of the animal world. We are part of the cycles of growth and decay. Even having tried so hard to see ourselves apart and so often without love for even our own biology, we are in relationship with the rest of the planet, and that connectedness tells us we must reconsider the way we see ourselves and the rest of nature” (Somos parte del mundo animal. Somos parte de los ciclos de crecimiento y decadencia. A pesar de lo mucho que tratamos de considerarnos en otro lugar y de haber tenido tantas veces falta de amor incluso por nuestra propia biología, estamos en relación con el resto del planeta y esa conexión nos dice que debemos reconsiderar la forma en que nos vemos a nosotros mismos y al resto de la naturaleza, 114 a 115). En el movimiento en espiral de la novela, este párrafo es una reescritura de los propósitos del Prefacio.

La única manera de volver a esa otra forma de “vernos y de ver al resto de la naturaleza” está en “other days and places” (otros días y lugares), es decir, en otro tiempo (antes de la expansión de Occidente) y otro espacio (fuera del espacio colonizado), un tiempo/espacio en el que “people paid more attention to the strongheaded will of earth”. Si

volviéramos a ese espacio "a house would hold together more harmoniously" (los seres humanos prestaban más atención a la voluntad empecinada de la Tierra/ una casa se mantenía unida con mayor armonía, 120).

La última de las narraciones de "Dwellings", que parece fragmentario pero, en realidad, está construido sobre la acumulación de comparaciones y analogías, un espejo del libro entero, cuenta una anécdota en la que la narradora encuentra un nido (otra morada) en el suelo. El nido está fabricado con "feathers, sage and strands of wild grass" (plumas, salvia y tallos de pasto salvaje, 124), es decir, elementos naturales, tejidos por el pájaro para protegerse y proteger a sus huevos y pichones. Hasta que, de pronto, ella nota, entretejidos en el nido, un hilo azul que antes estuvo en una de sus polleras de algodón azul y un pelo de su hija. "I liked it, that a thread of my life was in an abandoned nest, one that had held eggs and new life" (Me gustó que un hilo de mi vida estuviera en un nido abandonado, un nido que había protegido huevos y vida nueva, 124). Esa imagen, que une un pedacito de su vida y la de su hija a un nido fabricado con elementos naturales representa el mundo holístico que el libro plantea como utopía posible. Ese mundo es la última, la más importante de las moradas: "The whole world was a nest on its humble tilt, in the maze of the universe, holding us" (Todo el mundo era un nido en su inclinación humilde, en el laberinto del universo, un nido que nos sostenía, 124).

En cierto modo, como dice LeAnne Howe, escritora choctaw, cuando narra cómo surgió uno de sus propios libros, *Dwellings* se escribe a sí mismo.[7] Es un libro que quiere que alguien lo escriba y Linda Hogan está dispuesta a ser el instrumento de esa escritura. Si, después de leerlo, los lectores vuelven al subtítulo (siguiendo el círculo que pide la lectura), es evidente que la "historia espiritual del mundo" que cuenta Hogan no es la Historia occidental, basada en la escritura y centrada en las civilizaciones humanas que la conocieron o, peor todavía, en algunos pocos individuos humanos. Es la historia del "mundo viviente", el planeta entero, ese organismo vivo que la cultura occidental nunca

consideró importante, excepto como propiedad y fuente de recursos. Ese nido hecho con elementos humanos y elementos naturales, todos al mismo nivel, es el planeta que tenemos que proteger a toda costa, sobre todo contra las concepciones humanas que nos han llevado a separarnos de él y a dejar de respetarlo.

---

[1] Linda Hogan, *Dwellings: A Spiritual History of the Living World*, New York: Touchstone, 1996, págs. 30-32. Todas las citas son de esta edición.

[2] Una novela de autor blanco que describe correctamente esta estrategia es *The Last Frontier* de Howard Fast (1941).

[3] Por ejemplo, los poemas "The Alchemists" y "Crossings en *The Book of Medicines* (Minneapolis: Coffee House Press, 1993, págs. 30, 55). Ver capítulo correspondiente en la sección 2.

[4] De "Cities Behind Glass" de Linda Hogan. Por ejemplo, en *Songs From This Earch On Turtle's Back, Contemporary American Indian Poetry*, ed. Joseph Bruchac, New York: Greenfield Review Press, 1983, pág. 118.

[5] Eugene Linden, *Silent Partners: The Legacy of the Ape Language Experiments*, New York: Ballantine Science, 1987.

[6] Ver George Lipsitz, "History, Myth and Counter-memory: Narrative and Desire in Popular Novels", *Time Passages, Collective Memory and American Popular Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, págs. 211-231.

[7] Veáse una entrevista que hice de LeAnne Howe sobre su novela, *Mikos Kings*, para el Programa de Historia Oral de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, marzo, 2010.

Mi vida es mi danza del sol: testimonio de Leonard Peltier sobre sus años en una cárcel estadounidense

La ampliación del canon literario en los estudios estadounidenses es un movimiento contemporáneo que se da no solo en cuanto al origen de los autores (que antes eran solamente WASPs y, en su mayoría, hombres), sino también en cuanto a los géneros. Se ha dejado de creer que la "literatura" debe aceptar como propios solo los géneros definidos como "literatura" por Europa (cuento, novela, poesía, ensayo; según algunos, teatro). En esa ampliación se incorporan a los estudios literarios textos que antes se tomaban más bien como fuentes históricas: por ejemplo, las "slave narratives" de los siglos XVIII y XIX, que ahora forman parte de la literatura afroestadounidense. Este capítulo incluye como texto literario la inclasificable "memoria" de Leonard Peltier en la cárcel, donde sobrevive desde su extradición de Canadá en 1976, a pesar de las enormes irregularidades del juicio racista que lo condenó por la muerte de dos agentes del FBI. En cuanto al género del libro, tal vez podría decirse que Peltier escribe una "memoria de vida en la cárcel". Pero, aunque consideremos esa etiqueta como género, la obra de Peltier subvierte constantemente sus reglas, como hace también George Jackson, el afro estadounidense en su "memoria de cárcel", *Soledad Brother*.

Estructura y tipos de textos

La estructura de *My Life is my Sun Dance*, la memoria de Peltier, se abre hacia tipos inesperados de texto. Por ejemplo, no se mantiene dentro de la prosa. El libro contiene

fotografías y poemas y en lugar de la primera persona singular típica de las “memorias” que ponen en el centro al narrador como individuo, es mucho más frecuente la primera persona plural y la segunda (los lectores, a los que se dirige con asiduidad).

El “nosotros” del libro se establece como centro desde el principio. Después de presentar un poema sin título (“*Doing time*”, vi) en el que se describe al “tiempo” en la cárcel como “caníbal”, Peltier cede la palabra al jefe Arvol Caballo que Mira, que pertenece a la 19ava Generación de Guardianes de la Pipa Sagrada (x) y, un poco más adelante, a Ramsey Clark, ex Fiscal General de los Estados Unidos, que es aquí la voz de los blancos. En ese comienzo, todas las voces están presentes: la del escritor, la de su comunidad (representada por el Guardián) y la de los blancos y todas esas voces apoyan a Peltier y hablan de la injusticia de su causa. Esas primeras variaciones de la voz narrativa inscriben al libro en la compleja realidad contemporánea, en la que muchas culturas (la blanca y las indias) convergen sobre el territorio estadounidense.

Los poemas, muy destacados en lo gráfico —son cortos pero se presentan con mucho espacio alrededor, uno por página—, están relacionados temáticamente con la prosa que los precede o antecede. Tienen una enorme riqueza literaria y expresan una visión de la cárcel y de la vida actual digna de un análisis por separado. Tal vez el más interesante, el más bello de todos sea “the knife of my mind” (33),[1] en el que Peltier ataca el tópico literario del “carpe diem” desde la perspectiva de la experiencia carcelaria.

El poema define la vida de los encarcelados como una vida con pasado (los recuerdos anteriores a ese no tiempo) y tal vez un futuro por el que se espera siempre: el futuro de la libertad.[2] Al contrario de lo que se pide para la vida fuera de los muros de las prisiones, el de la cárcel es un tiempo sin presente, una vida sin vida. Pero en “the knife in my mind”, Peltier hace mucho más que definir la desesperación. Inaugura la resistencia: “voy a ser común de nuevo”, dice con absoluta seguridad. “Común”, es decir, un hombre libre.

El esfuerzo que requiere la supervivencia en la prisión

está representado por el cuchillo con que el yo poético se talla a sí mismo dentro de su propia mente. Y por supuesto, ese "tallarse", que incluye la escritura del libro, también es resistencia.

La mayoría de los otros poemas del libro expresan la visión lakota del mundo: una visión holística en la que la responsabilidad por el planeta es de todos los seres que lo habitan. Los poemas aparecen sobre todo al principio y al final, y son mucho menos frecuentes en la mitad del libro, en una de las muchas marcas de circularidad que reflejan la visión lakota del mundo.



Leonard Peltier
Imagen de 1972, FBI

La estructura temporal del libro es otro punto en el que Peltier subvierte el género "memoria de cárcel". *My Life is*

my Sun Dance es cronológico solamente en las secciones más casuísticas (partes v y vi). Empieza con la descripción del presente sin presente en el que vive el narrador ("yo-nosotros") y vuelve a él al final. Solamente en la tercera parte, Peltier empieza a contar su historia, como se espera en una "memoria", pero se niega a relatar su vida individual a la manera europea. Empieza mucho antes, con la llegada de Colón a América, es decir, en el comienzo del colonialismo. El colonialismo europeo forma parte del relato y él le dedica varios párrafos. Cuando llega a la historia personal, cuenta solamente lo que se relaciona con la cárcel, es decir, lo que tiene que ver con su creciente compromiso con su pueblo. Tal vez, el criterio de selección que aplica Peltier se entienda sobre todo a partir del título de la cuarta parte, "Becoming Political" (Cómo me volví político): lo único que le interesa contar en esta "memoria" es su decisión de ser "político".

El juicio racista y amañado que lo condenó a dos cadenas perpetuas consecutivas (Peltier se burla de esas absurdas condenas estadounidenses y de los efectos devastadores que tuvieron sobre él) ocupa apenas unas palabras en el libro. Para quienes esperaban explicaciones al respecto, Peltier proporciona una bibliografía de apoyo.

En *My Life is my Sun Dance*, su problema personal es un momento intrascendente de una historia mucho más larga, la historia del "nosotros" a la que él vuelve una y otra vez. Como dice en su primera intervención en el libro: "Innocence is the weakest defense… I have pleaded my innocence so long now… that I will not argue it here" (La inocencia es la defensa más débil… Yo defendí mi inocencia durante tanto tiempo ahora… que no voy a argumentar sobre eso aquí, xxiii). Así, los dos centros estructurales de su libro son ese "nosotros", el pueblo que permite a Peltier su única libertad desde hace décadas (hablaremos de esa libertad más adelante), y un "tú/ustedes" al que se dirige constantemente. La "memoria" no es una defensa personal sino para de la lucha política de Peltier por la cultura lakota y panindia, parte de un intento de educar a los blancos, intento al que se suma el fiscal del prólogo, cuya última

frase es: “while L. Peltier is in prison, we all are” (mientras Leonard Peltier esté en prisión, todos lo estamos, xxii).

Tiempo de cárcel

La vida en el no presente de la cárcel se describe circularmente en *My Life is my Sun Dance*, en el comienzo y en el final del libro. La descripción está siempre en un presente verbal que marca la continuidad de la situación. Como George Jackson, Peltier habla de “muerte en vida”, una “muerte” que se alarga y que dura toda la vida, excepto los sábados en la ceremonia lakota.

La ceremonia, el único momento semanal de libertad para Peltier, es uno de los clímax y eso se anticipa ya en el título, que nombra la ceremonia más importante para los hombres de la tibu lakota: la “Sun Dance” (Danza del Sol). Peltier explica la ceremonia hasta donde puede (como ya dijimos, hay partes que deben permanecer en secreto) y la convierte en el punto de apoyo de la resistencia del narrador contra el sistema carcelario estadounidense. Sabe que Occidente y sobre todo el western, género esencial para el mito básico WASP, ven a la Sun Dance como parte de las costumbres que prueban que los indios (en este caso los que los blancos llaman “sioux”) no son civilizados y por lo tanto, no deberían sobrevivir.[3] En los westerns, la Danza del Sol suele mostrarse acentuando la aparente crueldad y el sufrimiento físico de quienes la llevan a cabo. En una visión inversa (e interna) de la realidad de la ceremonia y su significado, Peltier la transforma en dadora de iluminación y sabiduría esencial, en su sostén dentro de la cárcel.

La cárcel es la última forma del colonialismo, afirma Peltier en el libro. Por eso su historia empieza con el colonialismo europeo, con la llegada de Colón a América. Como el colonialismo, la cárcel es causa de muerte, para él, de muerte en vida: “In a very real way, I also died that day. I’ve lived out my death for more than two decades now… Maybe I’m really a corpse? A breathing cadaver?” (En un sentido muy cierto, también morí ese día [el día en que lo condenaron]. He vivido mi muerte durante ya más de dos

décadas; ¿Tal vez soy un cuerpo muerto, realmente? ¿Un cadáver que respira?, 30-31). Y más adelante, cerca del final: "I was already one of the living dead" (Yo ya era uno de los muertos vivos, 167). El motivo de la muerte en vida es permanente y en el sueño que relata bajo un título separado, inaugurando así otro tipo de texto insertado en la "memoria", Peltier se ve a sí mismo como fantasma, "ghost" (176).

La "muerte en vida" que sufre proviene en parte del tratamiento espacial que le impone la cárcel. La cárcel lo separa del mundo pero, por otra parte, en el mundo que él no puede pisar, el colonialismo sigue destruyendo la cultura, acabando con la Tierra y haciendo todo lo posible para separarla de los seres humanos. No se puede dejar de pensar en esta descripción de las paredes carcelarias en comparación con la puerta de la cueva en el libro de Linda Hogan que analizamos en el capítulo anterior.

Lo espacial es importante en la cárcel y Peltier lo describe con mucho cuidado. La prisión es un territorio cuya característica más importante es la estrechez, la falta de lugar. El narrador no se limita a describir esta estrechez, la comenta, reflexiona sobre ella. El pensamiento de Peltier es paralelo al del crítico Dennis Childs en su artículo sobre *Beloved* de Toni Morrison ("'You Ain't Seen Nothin' Yet': *Beloved*, the American Chain Gang, and the Middle Passage Remix", 2009), o al de Eugenio Zaffaroni en *La cuestión criminal*. En *My Life is my Sun Dance*, la cárcel es "seemingly the work of some demented and sadistic architect, every detail arranged, no doubt, for the sheer nauseating terror of it" (aparentemente obra de algún arquitecto sádico y demente, todos los detalles pensados, sin dudas, por el terror simple y nauseabundo que son capaces de causar, 155). El "terror espacial" no es casual sino claramente intencional, como bien afirma Childs.

Ese terror se expresa en los laberintos de las prisiones, los pasillos que no llevan a ninguna parte. Por supuesto, además de describir una realidad, el laberinto de la cárcel es metafórico: "these sliding Steele Doors that take you from nowhere to nowhere; these shadowed and inhuman

corridors” (estas puertas corredizas que llevan de ningún lado a ningún lado; estos corredores sombríos e inhumanos, 30), dice Peltier. Es un espacio que lleva a la “locura” a quien lo habita y al mismo tiempo expresa la locura de quien lo inventó y organizó para privar a los presos no solo de la libertad sino sobre todo de la dignidad humana que nadie debería sacarles: “they demean and humiliate you whenever and wherever possible” (nos humillan y nos disminuyen donde pueden y cada vez que pueden, 43).

Esta descripción del espacio define a la cárcel como el lugar donde se lleva a cabo constantemente (repito, constantemente) un “castigo inusual y cruento”, supuestamente prohibido por la ley estadounidense: “All prisons, without exception, are cruel and unusual punishment. Every one of them should be declared unconstitutional” (Todas las prisiones, sin excepción, son castigo cruel e inusual. Todas y cada una de ellas deberían declararse inconstitucionales, 143), afirma el autor casi al final.

Racismo

El espacio carcelario, dice Peltier a sus interlocutores blancos (porque no hay duda de que el libro es un diálogo con ellos) es racista y está pensado “for those of us who are unlike yourselves” (para aquellos de nosotros que somos distintos de ustedes, 207). Esa excelente descripción binaria del racismo carcelario se extiende a toda la sociedad norteamericana. El “sueño estadounidense”, dice Peltier, tomando por un momento una primera persona con la que se presenta como si fuera un blanco, en un uso flexible de los pronombres, típico de estas literaturas, “isn’t for you (Indian). For you, that dream is a nightmare” (no es para ti, indio. Para ti, ese sueño es una pesadilla). No, la sociedad tiene un único deseo para los diferentes, negros y latinos: “keep (them) in their place” (mantener(los) en su lugar, 66).

Esa descripción del racismo estadounidense es exacta, pero Peltier abre el tema hacia la funcionalidad que tienen los indios y los desplazados para el sistema: “Truth is, they

actually need us. Who else would they fill up their jails and prisons with if they didn't have Indians?" (La verdad es que realmente nos necesitan. ¿Con quién más llenarían sus cárceles y prisiones si no tuvieran a los indios?), dice. "We keep the system going" (Nosotros mantenemos el sistema en marcha, 66). Tal como dice Childs, el sistema carcelario es un negocio y ellos, los indios, son la materia prima.

Por otra parte, la "indianidad" está tocada por los estereotipos de los blancos. Con palabras muy semejantes a las de Jackson (aunque Jackson habla desde la negritud), Peltier afirma que la sociedad ve la criminalidad como parte de la identidad india (sin duda es así con los negros): "When you grow up Indian, you don't have to become a criminal, you already *are* a criminal" (Cuando uno crece indio, uno no necesita convertirse en criminal, uno ya es criminal, 67). En este tema, la coincidencia de Jackson y Peltier es impresionante.

Tanto en el interior de la cárcel como en el mundo exterior, se animaliza a los indios o se les considera subhumanos. Un buen ejemplo de momentos en los que Peltier analiza esto es el momento en que un guardia le dice que los chicos indios tendrían que ser "rounded up and shot like stray dogs" (rodearlos como a ganado y matarlos a tiros como a perros vagabundos, 147), es decir, exterminados.

La cárcel es el lugar donde el racismo se concentra pero en realidad empieza mucho antes, en las reservaciones, donde el FBI caza y asesina a los líderes, y destruye la naturaleza, que forma parte de la familia india. Peltier habla con indignación de las justificaciones racistas que sirvieron para fundamentar la explotación de uranio en las sagradas Black Hills y convertirlas en "national sacrifice area", (116). Peltier analiza incluso de los sentidos ocultos de esa expresión lingüística.

Las consecuencias del racismo son enormes: desde las masacres (Peltier habla de Wounded Knee, en 1890, la última masacre de las guerras indias en general, llevada a cabo por el Séptimo de Caballería contra los lakota) hasta la contaminación de las reservaciones por la actividad minera y el robo de huesos de antepasados para exponer en los

museos, otro tópico de la literatura amerindia en general: “even our dead have been stolen from us” (nos robaron incluso a nuestros muertos, 20). En la base de la discriminación racial antiindia está la culpa por el despojo organizado de las tierras tribales, culpa que conlleva la imposición de un silencio y una resignación que aparecen una y otra vez en los poemas, novelas y cuentos de autores amerindios. Peltier también habla del tema: “the terrible silence that tries to erase the fact that we ever existed” (el silencio terrible que trata de borrar el hecho de existimos, 21).

Peltier pone el caso de Anna Mae, la mujer a la que asesinaron en la reservación de Pine Ridge antes del arresto de Peltier, como un ejemplo de ese intento de borrar toda huella de las culturas indias. El FBI corta las manos de Anna Mae, supuestamente para identificarla en Washington, en realidad para intimidar, asustar y horrorizar a la tribu. Dice Peltier: “Anna Mae Aquash, my wonderful Micmac sister in AIM … who was murdered…, her hands cut off… a desecration deliberate and calculated…, intended to intimidate us at the very core of our being” (A.M.A, mi maravillosa hermana micmac en Aim, a quien asesinaron…, cortaron las manos, una profanación deliberada y calculada… cuya intención era intimidarnos en el centro mismo de nuestro ser, 18). Los parecidos de la violencia de estado con algunos períodos en Argentina son impresionantes.

Instituciones totales

En “‘You Ain’t Seen Nothin’ Yet’: *Beloved*, the American Chain Gang, and the Middle Passage Remix” (2009), Dennis Childs define como “instituciones totales” a aquellas que sirven para imponer una visión del mundo y un lugar social a ciertos estamentos sociales: la cárcel, la policía, las iglesias, la escuela, todas de enorme importancia como lugares de horror en la literatura amerindia.

Es interesante comparar las ideas de los autores amerindios sobre la escuela con las que aparecen en la

literatura de autor afroestadounidense. Los descendientes de esclavos, a quienes la esclavitud prohibía la educación formal, lucharon durante años por una escuela de igual calidad a la de los blancos. En cambio, las tribus indias, que siempre lucharon por mantener su propia cultura y rechazaron la asimilación forzosa (una operación llamada "Termination"), escondieron a sus hijos para que el Estado no se los llevara a las escuelas de pupilos.[4] La lucha contra la escuela apareció mucho más tarde entre los negros, sobre todo en la década de 1960. En *Soledad Brother*, George Jackson rechaza la educación del blanco y afirma que es transmisora de las ideas del capitalismo.

En *My Life is my Sun Dance*, la cárcel es el centro de atención de Peltier pero el líder del AIM incluye comentarios sobre otras instituciones totales: el FBI, al que acusa por el resultado del juicio amañado en su discurso frente al juez antes de la sentencia (ver Apéndice ii), y también por la enorme indiferencia de los agentes frente a los asesinatos anteriores en Pine Ridge.[5] Hay también una acusación a la justicia estadounidense. Por otra parte, el FBI, los jueces, la escuela y el gobierno estadounidense pertenecen al mismo núcleo de instituciones racistas. Si dejamos de lado la cárcel, la que más ataca es la escuela.

Peltier tiene recuerdos horribles de ella, muy semejantes a los que aparecen en *Tracks* de Louise Erdrich, o en poemas como "Halfbreed Girl in the City School", de Jo Whitehorse Cochrane.[6] En el libro, describe el día en que el auto negro lo secuestra en la casa de sus abuelos (así define el acto estatal por el que se sacaba a los chicos de las casas y se los llevaba a la escuela como pupilos) y lo deposita en una escuela del BIA (Bureau of Indian Affairs) (77).

Peltier define su tiempo en esa escuela como su primera experiencia en la cárcel: "I consider my years at Wahpeton my first imprisonment and for the same crime as all the others: being an Indian" (Considero mis años en Wahpeton mi primera experiencia como prisionero y por el mismo crimen que todas las otras: ser indio, 78). La escuela y la cárcel son paralelas y funcionan por las mismas razones y de la misma manera: como instituciones totales tratan de borrar

su identidad india, de convertirlo en “blanco” (aunque la sociedad no permitirá que sea un blanco…, esa también es una promesa falsa, por supuesto).

Los actos con los cuales la escuela intenta borrar la indianidad de sus alumnos se describen en una larga lista: desde la bienvenida con el baño de DDT hasta el corte del pelo largo pasando por la prohibición de hablar en la lengua materna, tal vez el núcleo y el símbolo del intento. “We were beaten if we were caught talking our own language… My first infraction in my criminal carrier was speaking my own language” (Nos golpeaban si nos atrapaban hablando nuestra propia lengua… Mi primera infracción en mi carrera criminal fue hablar mi propio lenguaje, 78), dice Peltier, consciente de que la escuela y la sociedad creen que “being an Indian was something I was supposed to be ashamed of for my own well-being. Kill the Indian and save the man!” (que ser indio era algo que se suponía que debería avergonzarme, por mi propio bien. ¡Matar al indio y salvar al hombre!, 78). Aunque aquí se repite en un tono irónico, la frase es histórica[7] y lleva directamente a un tema esencial en el libro, tal vez el principal: el de la resistencia a la asimilación forzosa.

Resistencia

Peltier cuenta con cuidado sus actos de resistencia. El título alude a ellos. La danza del sol es el centro de la cultura lakota, si la vida de Peltier es su Danza del Sol, la defensa de esa cultura es el centro del libro y en su caso es una defensa del “nosotros”, que incluye al pueblo lakota y también a todos los pueblos aborígenes. La orden de no hablar lakota es el comienzo de esa resistencia. Peltier cuenta que le prohibieron hablar lakota y después, aclara, “Still, we did” (Y sin embargo, lo hacíamos).

Así, desde la infancia se muestra como “guerrero” de la resistencia. Y es la resistencia la que lo llama cuando, a los catorce, en una reunión para resistir la asimilación, una mujer ojibwa pregunta: “Where are our warriors?” (¿Dónde están nuestros guerreros?, 82) y él decide dedicarse a la

política, el campo de batalla de cualquier resistencia en el siglo XX.

Peltier forma parte de varias resistencias —personal, lakota, panindia (planteadas aquí como una sola)— que se unen en una única militancia cuando él entra en el AIM (American Indian Movement), que nace de la “Termination”. Cuando obligan a los indios en convertirse en “urbanos” en el “removal”, explica Peltier, los Estados Unidos crean un nuevo panindianismo (92): “And so out of death, came a new life, a new vision, a new flowering of the Indian Way” (Y así, de la muerte, salió una nueva vida, una nueva visión, un nuevo florecimiento del modo de vida indio, 93).

La situación general en la que se crea el AIM está marcada por la indiferencia absoluta de la población blanca frente a la situación de los amerindios en el país y por el deseo que manifiesta el gobierno federal de borrar todo rastro de cultura india en el territorio. “America didn’t give a damn about Indians” (Los Estados Unidos no podían interesarse menos por los indios, 95), dice Peltier. Pero de esa indiferencia nace el AIM, el movimiento de los guerreros de la resistencia.

Tal como la describe Peltier, el AIM es una institución claramente india en su estructura: “a collectivity of leaders working in loose unison, for one purpose: our survival… a disorganized but vaguely coherent collectivity of leaders” (una colectividad de líderes que trabajan en una unidad suelta a favor de un único propósito: nuestra supervivencia… una colectividad de líderes, desorganizada pero vagamente coherente, 96). El movimiento no tiene jefes. Todos lo son: “There are no followers in AIM. We are all leaders. We are each an army of one, working for the survival of the people and of the Earth, our Mother” (No hay seguidores en AIM. Todos somos líderes. Somos cada uno un ejército de uno, un ejército que trabaja para la supervivencia del pueblo y de la Tierra, nuestra Madre, 98). Y la unión es “suelta”, abierta, una unión que acepta diferencias. Peltier la llama “pure democracy” (auténtica democracia, 96). “AIM is the People” (AIM es el Pueblo), dice.

Por otra parte, como corresponde a la visión lakota del

mundo en la que el tiempo es circular y espiralado, el Pueblo que representa el AIM no es solo el del presente, el contemporáneo: incluye también a los líderes del pasado, a Caballo Loco y a Toro Sentado, por ejemplo.[8] Y la lucha es para toda la comunidad, no solo para los humanos sino también para los animales, las plantas, los ríos, las montañas y la Madre Tierra. Eso explica la dedicatoria del libro. Peltier lo ofrece a: "To all my relations", Mitakuye Oyasin.

En *My Life is my Sun Dance*, el tratamiento del espacio tiene que ver con lo que acabamos de explicar. La lucha de los aborígenes ("indios") de todo el mundo, dice Peltier, es planetaria, una lucha a favor de la Madre Tierra. Por esa razón, exige lo que, según explica Eugenio Zaffaroni en *La Pachamama y el humano*, se hizo realidad hace poco en las Constituciones de Bolivia y Ecuador: una defensa legal y global de la Tierra. Propone que los pueblos originarios tengan voz en la ONU como protectores del planeta. En la narración de su sueño, dice que el viejo que lo visita le pide que sea "la voz de la Tierra" (179).

Peltier sabe que su figura se ha convertido en símbolo y que eso implica responsabilidad: "My life has a meaning" (8-9), dice. Su deber es el de todos los que se volvieron símbolos: "We are supposed to be *useful*" (Mi vida tiene un significado"; "Se supone que seamos *útiles*, 10), dice. Y es por eso que "I would never become what they wanted me to be. I would refuse to be their victim. I am not a victim. I am a warrior" (Nunca me convertiría en lo que ellos querían que yo fuera. Me negaría a ser la víctima de ellos. Yo no soy una víctima. Yo soy un guerrero, 147).

Ceremonias

El título adelanta que las ceremonias son el centro de la vida de Peltier, a la que él define como su Danza del Sol. En la cárcel, el rito le da fuerzas en la cárcel, le ayuda a resistir, a resistirse al rol de "víctima", a convertirse en "guerrero": "A man who has Sun Danced has a special compact with Pain", dice ("Un hombre que ha hecho la Danza del Sol tiene un pacto especial con el Dolor", 10). La Danza enseña a

sentir el dolor de cierta forma, a contenerlo, a firmar un tratado con él, porque en la ceremonia, el dolor se vuelve una forma de estar "in Touch with all Being" (en Contacto con todo el Ser, 11).

Las ceremonias de iniciación de muchas tribus de Norteamérica eran exactamente eso: formas de contactarse con todo el Ser, es decir, con la familia no humana de los humanos, la naturaleza. La Danza del Sol de las tribus de las Grandes Praderas lo hacía a través del dolor; en otras tribus se buscaba lo mismo a través de drogas, cansancio, hambre, etc.

Peltier tiene una larga relación con la Danza del Sol y la explica paso a paso: de chico, sueña con ella; después, va a ver una Danza a escondidas y por eso lo llevan por primera vez a la cárcel (las Danzas estuvieron prohibidas hasta después de la mitad del siglo XX). Finalmente, en 1973, lleva a cabo el rito, prohibido todavía. En el libro afirma que, desde la extradición que lo llevó a la cárcel, su vida es una Danza del Sol; un sacrificio permanente por su pueblo.

En la infancia, con la religión lakota prohibida, Peltier describe su doble educación: como católico y como parte de la "Indian religion" (73). Más adelante, él elige la religión india y explica por qué: "I could never be a good, believing Catholic" (Nunca podría ser un buen católico, un católico con fe, 73), dice, porque esa religión le parece dura, carente de piedad y alejada del mundo. En cambio, las creencias indias son "caring", "mystical", "loving", "bound to Mother Earth" (llena de cariño, mística, llena de amor, ligada a la Madre Tierra, 73).

La religión india, dice Peltier, es una serie de instrucciones y "the first is to survive and live in our tradition" (la primera es sobrevivir y vivir en nuestra tradición, 74). La supervivencia, el gran tema de la literatura y la vida amerindias después de 1492, se convierte así en el tema central de su vida y de su "memoria de cárcel". Frente a una sociedad que dice "Kill the Indian", la supervivencia en la indianidad es resistencia pura.

Y no es una resistencia individual solamente porque la visión del mundo lakota (y amerindia en general) hace de

las ceremonias y las religiones/formas de vida (Way) una cuestión grupal, no individual. La ceremonia une y al unir, cura. Aquí también hay que aplicar la idea de Paula Gunn Allen, según la cual la literatura amerindia no se comprende hasta que no se la entiende como esencialmente "ceremonial". En *My Life is my Sun Dance*, además de la Danza del Sol, se describe otra ceremonia central para la resistencia: la que se realiza los sábados dentro de la cárcel.

El permiso para llevarla a cabo es resultado de una lucha muy larga, de la que Peltier es muy consciente. Por eso, para él, además de consuelo y curación, la ceremonia es un triunfo. Peltier la relata en presente porque las ceremonias detienen el tiempo. Y cierra con ella la parte del libro que describe la "vida en el infierno".

La cierra con una huida porque la ceremonia significa libertad. Después de contarla, Peltier siente que ha renacido (197) y que el presente es "a happy and holy moment". Y explica por qué: "And those guards in their gun towers never even realizad we'd escaped" (un momento feliz y sagrado, Y esos guardias, en las torres armadas de vigilancia, ni siquiera se dieron cuenta de que nos habíamos escapado, 198).

Esa ceremonia, que pertenece a la cultura propia es un refugio y un instante infinito de libertad y lo es porque reafirma la identidad que Peltier eligió en la vida y porque le ofrece algo que no existe en la sociedad estadounidense: una sensación de comunidad. Es una ceremonia que implica compartir con otros, compartir con el aire libre, que representa a la naturaleza, tan ausente en el mundo carcelario.

La ceremonia empieza cuando "We all had a collective smoke and in a way a collective prayer" (Hicimos una fumada colectiva (con la pipa sagrada) y también, en cierto modo, una plegaria colectiva, 152) y después se forma lo que Peltier llama la "endless and unbroken chain" (una cadena infinita y nunca rota, 211), que une a todo el pueblo lakota y los relaciona con la naturaleza y el clima. En realidad, la ceremonia es una representación de esa visión comunitaria de lo que es el pueblo: "All the grandfathers and all the grandmothers and all the grandchildren, we're all one

Person, one Indian People" (Todos los abuelos y todas las abuelas y todos los nietos, somos una sola Persan, un único Pueblo Indio, 211). Como siempre, los abuelos incluyen a los abuelos no humanos. Esa concepción quiebra dos oposiciones binarias básicas del pensamiento europeo: la contraposición entre vivos y muertos y la que se ha construido entre seres humanos y mundo natural.

Identidad

La ceremonia es, como dijimos, una forma de afirmar la identidad que defiende Peltier, su identidad lakota, planteada como colectiva y plural: "My life is an Indian life. I'm a small part of a much larger story … My life has meaning only in relation with my people" (Mi vida es una vida india. Yo soy una partecita de una historia mucho más grande… Mi vida tiene sentido solamente en relación con mi pueblo, 43), y ese "pueblo" incluye al mundo natural dentro de la "kinship society".[9]

Esa es una idea que se repite permanentemente en *My life is my Sun Dance*. Por ejemplo: "I only know that without compassion and respect for all of Earth's inhabitants, none of us will survive—nor will we deserve to" (Yo sé solamente que sin compasión y respeto por todos los habitantes de la Tierra, ninguno de nosotros va a sobrevivir, ni siquiera vamos a merecer hacerlo, 201). Lo que está afirmando Peltier aquí es lo de siempre: el ser humano no viene al mundo para realizarse como individuo. Viene a ser humano es decir, cumplir con su responsabilidad como "the guardians of Mother Earth and speak out against her destruction" ([ser] los guardianes de la Madre Tierra y hablar contra su destrucción, 204). Para eso sobrevivimos los humanos: para garantizar la vida de nuestros descendientes y de todos nuestros parientes, incluyendo al planeta. Peltier llama a esos herederos "the seventh generation… those who are not yet born" (la séptima generación"; "los que todavía no nacieron, 46-7).

Peltier sabe que su pueblo y el AIM (esa red democrática) tienen enemigos y los describe. El primero y más importante

es la organización política de los Estados Unidos, a la que define como “a dictartorship of the elite and powerful who get themselves elected and then make secret deals on their own behalf behind the people’s back. They have no beliefs but their own selfish interests. They care nothing for others or for the Earth or for the Seventh Generation” (una dictadura de la elite y los poderosos, que se hacen elegir y después hacen tratos secretos a espaldas del pueblo. No tienen ninguna creencia excepto sus propios intereses egoístas. No les importan nada ni los otros ni la Tierra ni la Séptima Generación, 46-7). En ese fragmento están los tres puntos que separan a la concepción del mundo que sostiene la tribu lakota de la concepción de los europeos: en las visiones amerindias del mundo, el individuo no es sin los demás, sin la Tierra, sin los que vendrán; en las visiones europeas, el individuo es el único que vale.

Colonialismo y situación india

Peltier habla constantemente de la situación india en los Estados Unidos. El tema está directamente ligado al del racismo que despliegan las instituciones totales de la sociedad de los blancos.

Cuando cuenta su infancia, explica a su lector primario (el “you” blanco) las razones y motivos profundos de ciertos detalles de la cultura de las reservaciones. La explicación contiene una reflexión económica que se enfrenta a los valores más comunes de la cultura blanca estadounidense. Eso es especialmente claro en el fragmento en que se describen los patios llenos de autos viejos y oxidados, presentes con frecuencia en las reservaciones (69). Peltier dedica al tema todo el capítulo 15 (los capítulos del libro no son largos, este tiene dos carillas) y termina con una afirmación ceremonial sobre el carácter sagrado que tiene la chatarra para los lakota y los indios en general. La explicación es típica de un ejercicio común en las literaturas amerindias: la revisión de una opinión errónea de la cultura blanca y la descripción del fenómeno desde una perspectiva india. Lo que hace Peltier aquí es luchar contra los

estereotipos, como hizo, mucho antes, el ensayista Vine Deloria Jr (otro lakota) en su histórico *Custer Died for Your Sins*.[10]

En el capítulo 15, Peltier afirma que cuando los blancos ven esos patios llenos de autos oxidados, los leen como prueba de la desidia de los indios, incapaces de cuidar el lugar en el que viven. Peltier explica que los dueños de esa chatarra recuperada de los basurales la necesitan como fuente de repuestos para los autos viejos que tienen y agrega que los autos son absolutamente necesarios para atravesar las enormes distancias de la reservación: "those Junkers out in the yard represent survival… Remember that next time you drive through a rez and see those Junkers in the yard. They are holy too" (esos montones de chatarra en el patio representan la supervivencia. Recuerden eso la próxima vez que pasen con el auto por una reservación y vean esos montones de basura en el patio. Ellos también son sagrados, 69). Al contrario de lo que afirma el estereotipo, la chatarra no es símbolo de descuido: la chatarra es "sagrada" porque es necesaria para la sagrada misión de sobrevivir.

La situación de las reservaciones —la pobreza de los hombres y mujeres que necesitan chatarra para sobrevivir— está directamente relacionada con el colonialismo. Peltier lo nombra directamente, con esa palabra, y lo describe como un estado en el que "Our sacred land is under occupation and we are now *all* prisoners, not just me" (Nuestra tierra sagrada está bajo ocupación y ahora somos *todos* prisioneros, no solamente yo, 63). Esa es la situación simbólica de Peltier: como preso, él se ha convertido en un ícono que describe la situación real de todos los amerindios en los Estados Unidos.

Sería interesante contrastar esa manera de definirse ("soy símbolo del maltrato contra todos los indios en este país") con la forma en que el Fiscal Ramsey Clark describe a Peltier cuando dice que el autor del libro es un símbolo de la falta de justicia en los Estados Unidos y que todos los estadounidenses deberían tenerlo en cuenta (ver cita al comienzo del capítulo). Ramsey Clark iguala a Peltier con todos los ciudadanos estadounidenses. Peltier acepta ese

testimonio en su libro pero él no se siente estadounidense: “I don’t consider myself an American citizen” (Yo no me considero un ciudadano estadounidense, 63), afirma.

Y no es ciudadano porque los indios, dice Peltier, son invisibles en el país del norte. Porque siempre se trató de “sweep us (Indians) under the rug of history” (trataron de barrernos bajo la alfombra de la historia, 44), dice con una metáfora casera. La única salida para ese problema es la resistencia y *My Life is my Sun Dance* es parte de ella. Trata de visibilizar a Peltier, de hacer que sea completamente imposible borrarlo del mapa.

Conclusiones sobre el lenguaje

Peltier es consciente de las palabras diferentes que se usan para definir los actos de los indios y los actos de los blancos. Esa conciencia es el comienzo de las consideraciones que hace sobre el lenguaje: “When they succeed, it is called colonialism; if we protest, it’s called war” (Cuando ellos tienen éxito, se llama colonialismo; si nosotros protestamos, lo llaman guerra, 95), dice.

Como todos los que comparten alguna visión india del mundo, Peltier da mucha importancia al lenguaje. El problema se discute directamente cuando el autor afirma: “Instead of reacting defensively to white man’s chosen terms like “termination” and “relocation”, Indians… began talking seriously and passionately about “sovereignty” and “treaty rights”, about “reparations” and the “return of ancestral lands” (En lugar de reaccionar a la defensiva frente a los términos elegidos del blanco, “terminación” y “relocalización”, los indios empezaron a hablar seria y apasionadamente sobre “soberanía” y “derechos por los tratados”, sobre “reparación” (económica) y “devolución de tierras ancestrales”, 92). Esa lucha por las palabras es importante, sobre todo si se cree, como hacen las visiones amerindias del mundo, que las palabras modifican lo que nombran. Se empieza por esa lucha lingüística y después se pelea en el mundo: “Words can only take you to the threshold of meaning… Meaning is something you have to

feel, to experience for yourself" (Las palabras solamente pueden llevarte hasta el umbral del significado; el significado es algo que uno tiene que sentir, que experimentar por sí mismo, 184-5), dice Peltier. Mundo y lenguaje tienen relaciones que hay que explorar y el libro mismo es parte de la lucha de Peltier, lucha que describe en su totalidad cuando explica todo lo que sigue haciendo por los pueblos desde la cárcel.

Esa lucha en defensa de la visión lakota del mundo incluye narraciones contrahegemónicas, de esas que George Lipsitz llama "contramemoria".[11] Lipsitz define la contramemoria como el lugar en el que el discurso escrito en los lenguajes del colonizador (inglés, castellano, francés) expresa concepciones del mundo que son contrarias a las de los colonizadores y rescata historias perdidas de resistencia para levantarlas contra la colonización. La contramemoria es parte del mestizaje, clave de los textos de autores de minorías.

Hay muchos momentos de ese tipo en *My Life is my Sun Dance*, demasiados para analizarlos a todos en profundidad. Los dos primeros ejemplos que quiero destacar están dentro del relato que hace Peltier sobre el momento que terminó con las muertes de los dos agentes del FBI en Pine Ridge, esas muertes por las que después lo condenaron a dos cadenas perpetuas consecutivas. El relato parece realista, y forma el núcleo de la parte casuística del libro. En medio de la historia, Peltier explica que el grupo del AIM en el que él estaba escapó inexplicablemente de la persecución de los muchos agentes del FBI (130) que los rodeaban. Llama "invisibilidad" al poder que los sacó de la encerrona. Más adelante, se dice que además, recibieron la guía de un águila, uno de los animales sagrados de la cultura lakota (131). Esa intrusión de lo que Occidente llamaría "magia" en un relato legal y central al libro es parte de la contramemoria.

Otro ejemplo posible se da un poco más adelante, en el mundo infernal de la cárcel, cuando el narrador dice que ve a su madre frente a la cárcel de Vancouver aunque sabe que ella no está ahí, no en el sentido europeo y "realista" del

verbo "estar". Un cuarto ejemplo, que no analizaré profundamente aquí por cuestiones de longitud es la introducción de una "historia" completa (*story*, en el original) que cuenta una Visión, elemento central de las ceremonias y creencias lakota (176-182). Peltier dedica no menos de seis carillas a contarla y lo hace en un libro breve compuesto por narraciones muy breves. En *My Life*..., la Visión tiene el mismo estatus que cualquier otra de las historias "realistas" y eso, vuelve a quebrar un par binario, en este caso el que opone "vida real" a "sueño/ficción/ visión".

Esos cuatro momentos son ejemplos de momentos en que se deja surgir con libertad la cultura lakota en el discurso en inglés, y representan momentos de resistencia filosófica de mucha importancia en el planteo general. El águila y la huida milagrosa y la madre en Vancouver y la Visión son momentos tan "reales" como la ceremonia en el patio de la cárcel o la descripción de la arquitectura perversa de la prisión. Pero esos momentos también son parte de lo que vuelve inclasificable a *My Life is my Sun Dance*, lo que lo aleja profundamente de las memorias tradicionales de la cárcel.

La heterogeneidad del libro es parte de eso también: la inclusión de poemas, prosa de tipo autobiográfico, plegarias, fotografías, apéndices, recomendaciones de bibliografía (como en un libro académico) y también páginas en las que se deja hablar a otras voces. Esa heterogeneidad es distinta de la que suele presentar el posmodernismo de los autores blancos porque es holística: todo está en el mismo nivel dentro de ella y todo apunta a lo mismo. No hay ni jerarquizaciones ni fragmentaciones permanentes. Así, la presentación también es parte de la defensa de una cultura no europea.

En el final, esta lucha contra el binarismo occidental se reitera en un poema llamado "the message" (216) que rompe varios pares binarios básicos: "Silence screams.../ You are the message".[12] En esos versos, se rompe el par binario silencio/palabra porque el silencio grita y se convierte en acción. Al mismo tiempo se quiebran las fronteras entre el

ser y el hacer y, dentro del esquema de comunicación, entre mensaje (lo que se dice) y emisor (el que dice). Con esa declaración de principios (mi vida es mi Danza del Sol y mi Danza del Sol es mi lucha y este libro es mi lucha y este libro soy yo y yo somos nosotros), cierra *My Life is my Sun Dance.* Pero como todo es fluido, el libro no cierra del todo porque aquí tampoco se respetan los finales: después de la última página, quedan todos los apéndices para seguir leyendo.

---

[1] Leonard Peltier, *My Life is my Sun Dance, Prison Writings*, ed. Harvey Arden, New York: St. Martin's Griffin, 1999. Traducciones: Márgara Averbach. Todas las citas son de esta edición.

[2] "I have no present/ I have only a past / and, perhaps, a future. / The present has been taken from me. // I'm left in an empty space whose darkness / I have at with the knife of my mind. / I must carve myself anew / out of the razor-wire nothingness. // I will know the ecstasy/ and the pain / of freedom. / I will be ordinary again. / Yes, ordinary,/ that terrifying condition, / where all is possibility, / where the present exists and must be faced". "*El cuchillo de mi mente*// Yo no tengo presente. / yo tengo un pasado solamente / y, tal vez, un futuro. / El presente me lo han robado. // Me dejaron en un espacio vacío cuya oscuridad / tallo con el cuchillo de mi mente. / Tengo que volver a tallarme de nuevo / en la nada de alambre de púas. // Voy a conocer el éxtasis / y el dolor / de mi libertad. / Voy a ser común de nuevo. / Sí, común, / esa condición terrorífica, / donde todo es posibilidad, / donde el presente existe y hay que enfrentarlo. (Traducción: Márgara Averbach).

[3] Para un estudio de la animalización de los indios a través de una mala interpretación de su "crueldad", ver el estudio de Roberto Fernández Retamar *Todo Calibán*, Clacso: Buenos Aires, 2004, y el de Eric Cheyfitz, *The Poetics of Imperialism, Translation and Colonization from* The Tempest *to* Tarzan, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

[4] Ver David Wallace Adams, *Education for Extinction, American Indians and the Boarding School Experience (1875-1928)*, Lawrence, Kansas: University Press of Kansas, 1995.

[5] Para un relato coherente del caso Peltier y el juicio que lo siguió, ver *Incident at Oglala*, el documental de Michael Apted, producido

por Robert Redford en 1992, o la novela de Peter Matthiessen *In the Spirit of Crazy Horse*, 1983.

[6] Louise Erdrich, *Tracks*, New York: Henry Holt, 1988; "Halfbreed Girl in the City School" de Jo Whitehorse Cochrane, en *Dancing on the Rim of the World: An Anthology of Contemporary Northwest Native American Writing*, selección de Andrea Lerner, Tucson: University of Arizona Press, 1990, pág. 41.

[7] Ya hacia 1900 el gobierno federal mandaba a estudiar a los jóvenes indios a más de ciento cincuenta escuelas pupilas. La "U.S. Training and Industrial School" fundada en 1879 en las Barracas de Carlisle, Pensilvania, fue el modelo. Su fundador, capitán Richard Pratt, escribió esta frase en 1892 en un trabajo sobre educación india: "A great general has said that the only good Indian is a dead one, and that high sanction of his destruction has been an enormous factor in promoting Indian massacres. In a sense, I agree with the sentiment, but only in this: that all the Indian there is in the race should be dead. Kill the Indian in him, and save the man". (Un gran general dijo que el único indio bueno es un indio muerto y esa sanción positiva de la destrucción del indio ha sido un factor enorme para la promoción de las masacres contra los indios. En cierto modo, yo estoy de acuerdo con ese sentimiento pero solamente en este sentido: que debería morir todo lo indio que hay en la raza. Matar al indio en él, salvar al hombre).

[8] Caballo Loco y Toro Sentado fueron líderes lakota (el primero de guerra, el segundo espiritual) relacionados con el gran triunfo de las tribus de las Grandes Praderas frente al general Custer, en Little Big Horn, la batalla en la que murió Custer.

[9] Eric Cheyfitz, *The Poetics of Imperialism, Translation and Colonization from* The Tempest *to* Tarzan, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

[10] Vine Deloria, Jr., *Custer Died for Your Sins*, New York: 1970. Un buen ejemplo es el capítulo "Indian Humor", en el que se discute el estereotipo del "wooden Indian" (indio serio, de madera).

[11] Ver George Lipsitz, "History, Myth and Counter-memory: Narrative and Desire in Popular Novels", *Time Passages, Collective Memory and American Popular Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, págs. 211-231.

[12] "Silence, they say, is the voice of complicity./ But silence is impossible./ Silence screams./ Silence is a message, /just as doing nothing is an act.//… What you do is what you are…/ You become your own message.// You are the message." El silencio, dicen, es la voz de la complicidad./ Pero el silencio es imposible./ El silencio grita. / El silenciio es un mensaje/ así como no hacer nada es un

acto.//… Lo que haces es lo que eres…/ Te conviertes en tu propio mensaje.// Tú eres el mensaje.

Comunidad extendida: salida a la crisis contemporánea en la ficción de los amerindios estadounidenses

Finales felices

Algunas de las características comunes a muchas narraciones literarias y cinematográficas de autores amerindios tienden un puente entre esas narraciones (en formato de libro o de película, aquí ese detalle no importa) y las que producen otras minorías étnicas, raciales y de género en los Estados Unidos. Tal vez la más evidente y frecuente es una tendencia a terminar la historia en tono positivo, con algo que podríamos llamar "final feliz". Esta tendencia no es universal ni obligatoria,[1] pero se da con mucha mayor frecuencia que el "final desdichado".

Eso es interesante en sí mismo y, como ya se dijo en la introducción general, tiene importancia política. Es interesante comparar películas de los grandes estudios de Hollywood con películas en las que las minorías tienen mayor control (por ejemplo, las de Spike Lee, el director más conocido dentro de la cultura afroestadounidense).[2] Las conclusiones de un estudio comparativo de ese tipo son las siguientes:

1. En el cine "mainstream" de Hollywood, de base WASP, el final feliz expresa casi siempre una visión optimista y positiva del sistema social estadounidense; el final infeliz, en cambio, tiene que ver con puntos de vista más comprometidos y críticos o con ideas francamente negativas sobre la sociedad de ese país.

2. En el caso de las películas manejadas por lo menos en parte por creadores que provienen de grupos minoritarios, el sentido del final se invierte: el final infeliz, con su mensaje

de desesperanza, es una señal de aceptación de los estereotipos negativos de la sociedad blanca y transmite cierta resignación y una visión negativa del futuro del grupo. En el otro extremo, el final feliz pide un fuerte compromiso con la protesta porque transmite la necesidad y la esperanza de la lucha, la idea de que hay una posibilidad real de cambiar las cosas.

En su artículo "Por qué tener esperanzas en tiempos difíciles",[3] Howard Zinn, historiador estadounidense, razona: "Si solo vemos lo peor, lo que vemos destruye nuestra capacidad de hacer. Si recordamos los momentos y lugares en los que la gente se comportó magníficamente, eso nos dará la energía para actuar" (31). Para Zinn, la esperanza es parte esencial de la lucha: no se puede luchar sin creer en el futuro. Por eso si, como ya se dijo, las novelas, cuentos, poemas, películas y otros productos culturales de las minorías estadounidenses (y de otras latitudes) están en relación directa con el compromiso y la lucha por la identidad cultural propia, tiene sentido que los creadores de esos grupos tiendan a los finales "felices". Como dice Zinn, "para mí, eso que a menudo tildan con desprecio de idealismo romántico, de pensamiento lleno de esperanzas injustificadas, está justificado si incita a la acción para cumplir esos deseos" (16).

Una visión diferente del mundo

Las visiones del mundo que sostienen las narraciones y los poemas que estudiamos hasta aquí no se limitan a criticar la visión del mundo según las culturas europeas y lo que esas visiones le están haciendo al planeta: también proponen soluciones, que plantean no como sueños utópicos sino como acciones *posibles* (de ahí, la importancia del final feliz).

Para resumir la definición que da gran parte de los creadores amerindios de los Estados Unidos y Canadá de la escritura de un libro (o, en todo caso, la filmación de una película) —es decir, la forma en que contestan a la pregunta "¿para qué se hace arte?"—, se pueden citar las palabras de Leslie Marmon Silko, la escritora laguna pueblo: "Certainly

the most effective political statement I could make is in my art work" (Ciertamente, la afirmación política más eficiente que yo puedo hacer está en mi arte).[4]

Definir al arte como "afirmación política eficiente" no es común dentro de la llamada "corriente general" (mainstream) estadounidense. Y por eso, para entender la obra de estos autores, hay que dejar de lado el prejuicio promovido por críticos canónicos como Harold Bloom contra la literatura política o "de compromiso",[5] y tener en cuenta la significación de la "narración" para ellos. Como ya se dijo, en las visiones amerindias del mundo el lenguaje tiene una relación directa, profunda y verdadera con la realidad y puede modificarla. Por lo tanto, es un arma potente y peligrosa y por eso, la mayor parte de las narraciones amerindias (en cine, en literatura, en teatro) tiene que ver con lo que la "corriente principal" llama despectivamente "literatura de compromiso". En la primera novela de Silko, *Ceremony*, se dice que las historias sostienen al planeta como una red. En ese poder, se funda la solución comunitaria de muchas de estas narraciones y la razón por la cual se las cree historias que *curan* el mundo, historias capaces de mejorarlo.

La visión holística del planeta propone una vida en la que la comunidad importe más que el individuo[6]; una vida en la que la naturaleza, el planeta importe más que la especie humana. Esa visión está el centro de los problemas de traducción que explica Cheyfitz entre las sociedades tipo *kinship* que habitaban América y las sociedades precapitalistas que venían de Europa en la era del descubrimiento. La guerra entre ambas visiones del mundo (en *Almanac of the Dead*, Silko la define como la lucha entre los Defensores y los Destructores) es el centro de muchos poemas, cuentos, novelas, películas y obras de teatro escritas por autores de estas comunidades.

Por ejemplo, en "The Grandmother Songs" (59) en *The Book of Medicines* de Linda Hogan, las "abuelas" son parte del *kinship*, ese marco de contención y ayuda que se llama "parentesco" o "familia" y luchan por un futuro diferente: "The grandmothers were my tribal gods./ They were there/ when I was born. Their songs/ rose out of wet labor/ and

the woman smell of birth.// From a floating sleep/ they made a shape around me,/ a grandmother's embrace, / the shawl of family blood / That was their song for kinship" (Las abuelas fueron mis diosas tribales. / Estaban ahí/ cuando yo nací. Sus canciones / subían desde el trabajo húmedo del parto / y el olor del nacimiento en las mujeres. // A partir de un sueño flotante / hacían una forma a mi alrededor, / el abrazo de una abuela, / el chal de la sangre de la familia, / así era su canción para el parentesco).

En ese fragmento del poema, aparecen con claridad:

—la línea circular de tiempo que domina la narración y la visión del mundo del grupo al que pertenece la autora: al final del poema la primera persona explica que ella *es* sus abuelas. El pasado es el presente y también el futuro.

—la sensación de pertenencia representada por esa forma circular, ese halo que rodea a la persona. Esa pertenencia vuelve a la persona inseparable del grupo, impensable fuera de él y, al mismo tiempo, la protege frente a los ataques del resto de la sociedad como ya vimos en las películas *Powwow Highway* y *Medicine River.*

En estas literaturas, muchos de los personajes necesitan recuperar la pertenencia a ese *kinship*. Los Red Bow en *Powwow Highway* o Will en *Medicine River*, tentados por la sociedad estadounidense, tienen que volver a la comunidad que dejaron en la reservación y redescubrirla como solución a sus problemas. Ese viaje de vuelta a casa es el centro de las novelas más clásicas y estudiadas del "canon" amerindio estadounidense: entre otras, *House Made of Dawn* de Nathaniel Scott Momaday, que ganó el Pulitzer en 1967 y *Ceremony* de Leslie Silko, cuyos personajes son soldados amerindios de la segunda guerra mundial, ambos alienados por la guerra, irrecuperables para la medicina de los blancos. Los dos recuperarán el "centro" solamente cuando se apoyen en el grupo que abandonaron dentro de una ceremonia comunitaria.

Vale aclarar que la vuelta que se cuenta es siempre hacia la comunidad, no hacia la familia nuclear, como en cientos de productos culturales WASPs. El "centro" que se recupera con esa vuelta está ligado además a un lugar geográfico, una

vuelta a la tierra propia desde la cual se pueden entender el universo y el rol de cada uno dentro de él. En ese *lugar* geográfico, que también es psicológico, la persona se comunica con lo propio y lo ajeno en armonía y se aleja de la visión individualista y destructiva del "sueño americano".

En "Desmet, Idaho, March 1969", Janet Campbell Hale describe ese regreso a lo propio desde un tema bastante común: el del idioma de los antepasados, perdido en la escuela de los blancos. El nombre del poema define el tiempo y el espacio de esa vuelta. En este caso, el regreso es provisorio: el yo poético, una mujer, vuelve a la reservación para el funeral de su padre (el mismo tipo de regreso temporario con que empieza la película canadiense *Medicine River*), pero la marca que deja ese paso por "casa" es permanente. "At my father's wake,/ The old people/ Knew me, / Though I/ Knew them not,/ And spoke to me/ In our tribe's/ Ancient tongue,/ Ignoring/ The fact/ That I/ Don't speak/ The language" ("En el funeral de mi padre/ los viejos/ me conocían, /aunque yo/ no los conocía a ellos, / y me hablaban / en la vieja lengua/ y no les importaba / que yo/ no hablo /ese idioma).[7] Aquí, nuevamente, los viejos representan a la comunidad y por eso, conocen a la mujer que vuelve, la consideran suya, le hablan en la lengua nativa y así la reclaman para el grupo. La reacción de ella no es de molestia (hay que pensar que ellos le hablan en una lengua que ella no entiende) ni de rabia sino de emoción positiva: "And,/ Oh, / How it/ Stirred me/ To hear again / That strange, / Softly / Flowing / Native tongue, / So /Familiar to/ My childhood ear" (Y, / ah, / cómo/ me conmovió/ volver a oír / esa extraña / lengua nativa / que fluía / suavemente, / tan/ conocida para / mi oído de infancia). Así ella reconoce que aunque no entienda el significado de lo que se dice, entiende muy bien el ritmo emocional de lo que oye… y necesita oír ese ritmo. El significado no es tan importante como el significante y significa un regreso a casa.

Ese regreso es el final feliz de gran parte de las buenas novelas de autor indio y la solución para la angustia, la soledad y la tendencia al suicidio de muchos personajes. En *Gardens in the Dunes* de Silko, las protagonistas vuelven a su

comunidad y una de ellas, que pasó por Europa, lleva los conocimientos, ideas y plantas del Viejo Continente a los jardines comunitarios de su tribu, en otra metáfora elaborada y bella de la apropiación inversa: las plantas europeas terminan creciendo en jardines en los que la belleza y la practicidad son igualmente importantes y no se oponen uno al otro en una oposición binaria.

Uno de los libros más hermosos que se publicaron sobre ese relato de la vuelta a casa es *Watermelon Nights*, la segunda novela de Greg Sarris, en la que tres narradores cuentan primero su alejamiento y luego su retorno a la comunidad pomo y describen la solución a la crisis del individualismo presente.

La estructura de la novela traza una cuidadosa espiral hacia un futuro que no se describe pero en el que todo estará mejor. Como en *Almanac of the Dead*, cuando se cierra el libro, ese momento sigue siendo "a wish" (un deseo, una esperanza 425). Con esa palabra, "wish", termina la novela. Lo que se espera, lo que se desea es un momento de comunión futura, que tiene antecedentes en el pasado, lo cual lo vuelve más creíble y habla de la circularidad del tiempo. En *Watermelon Nights*, la narración va tres veces de la soledad, la humillación y el desarraigo hacia el grupo, el clan, la "familia extendida", la tribu y así, cuenta tres veces la misma historia de solución y pertenencia.

La representación esencial de la "tribu" es el árbol genealógico que todo el pueblo está tratando de completar. Toda la historia de Johnny y el final de la de Iris giran alrededor del árbol. El grupo de indios pomo necesita que el gobierno lo reconozca legalmente como tribu porque los tratados le otorgarían, en ese caso, beneficios importantes. Para conseguirlo, tienen que probar que todos sus miembros provienen de una misma raíz, es decir, que son "parientes", una sociedad *kinship*, desde el punto de vista de la sangre. El árbol genealógico puede probarlo legal y espiritualmente; el árbol los convertiría en un pueblo unido.

Pero no es fácil armar el dibujo. Para muchos, el intento de llenar los blancos que hay en las ramas significa dolor y angustia. Para muchos, es muy difícil enfrentarse a la

ausencia de un padre o a la verdad sobre una violación sufrida por la madre. Por otra parte, no todos entienden las ventajas de la unión o el reconocimiento legal: hay resistencias. Por lo menos hasta la segunda parte de la novela, cuando se hace evidente que la "tribu" tiene sentido tanto económica como espiritualmente, muchos no dan ningún valor al árbol.

Como dice Elba, una de las mujeres importantes en la novela, a esa altura del relato, empieza a ser evidente que: "we seen, too, for the first time, what them Indians with a reservation had that was more than we did: a ninety-nine-year lease, trust it or not, on a piece a land to live on.(A place where) no one white man could get upset over something and throw you off with a snap of his fingers" (vimos también, por primera vez, que lo que tenían los indios que poseían una reservación era más que lo que teníamos nosotros: un préstamo de tierra donde vivir por noventa y nueve años, confiara uno en él o no. (Un lugar donde) ningún hombre blanco pudiera enojarse por algo y sacar corriendo al que le molestara con solo hacer sonar los dedos, 175).

Así, el árbol genealógico ayuda a la comunidad frente a la ley del blanco a nivel del argumento, y a nivel simbólico, se concentran en él las internas de la comunidad y las dudas y preguntas de cada individuo. El árbol es importante pero casi todos los personajes se resisten a él. Esas resistencias son el otro lado de la trama de la comunidad, el espacio de odios y rivalidades que hay que examinar y cambiar.

En la primera parte, se habla constantemente de los "blank spaces" (espacios en blanco) en el árbol. La mayoría de esos blancos está relacionada con la figura de un padre desconocido y por eso, son lugares de vergüenza y angustia psicológica: "a blank space (...) anywheres on the chart, meant one of two things: either you didn't know who the person was or, if you did know, you was ashamed. (...) lots of us have blank spaces" (Un espacio en blanco (...) en cualquier lugar del árbol, significaba una de dos cosas: o uno no sabía quién era esa persona, o si la conocía, le daba vergüenza. (...) Y muchos de nosotros (los indios), tenemos

espacios en blanco, 11). Aceptar la existencia de esos blancos significa aceptar una historia cuyas constantes son la pobreza extrema, la discriminación extrema y la humillación, sobre todo en el caso de las mujeres, muchas de ellas violadas. Es difícil hacer frente a ese "ugly past" (pasado muy feo, 416) y los tres personajes principales lo consiguen solamente cuando convierten ese pasado en la base de una comunidad. El premio de ese conocimiento doloroso es la posesión de la tierra pomo y la recreación de un pueblo.

El árbol genealógico es un símbolo múltiple: representa la forma de las tribus —la relación que tienen con un concepto de clan o "familia"— y describe la situación de las tribus frente a la ley de los blancos. Las dimensiones colectiva e individual del árbol son inseparables como son inseparables los individuos de la tribu y la tribu de ellos. Las historias individuales solo tienen sentido cuando se entrelazan y se relacionan con otras historias individuales para formar algo de una textura totalmente distinta: una comunidad.

En *Watermelon Nights*, la comunidad pomo existe pero, en el principio del libro, está envenenada por las actitudes de algunos de sus miembros, que desprecian a los demás y están dominados por el individualismo del "sueño americano". Los tres narradores de Sarris examinan ese veneno con una sensación de furia y terror, pues es una ponzoña desmesuradamente destructiva, cuyo poder está simbolizado por el incendio en el que muere Charlie, el primer hijo deseado de Elba. Este comprende inmediatamente el significado simbólico del incendio, que provoca Zelda para matar al bebé. Sabe que Zelda intentó de ese modo salvar a su propio hijo sacrificando al de otra mujer. "I could say I seen her, as I had before, a pitiful representative of all of us, Zelda just being more obvious about the fear and related wretchedness.... Wasn't we all burning some baby or other so that we'd be safe?" (Podría decir que yo ya la había visto, como antes: una representante lamentable de todos nosotros, solo que Zelda era más obvia en el miedo, en la miseria relacionada (...). ¿Acaso no estábamos todos quemando a un bebé u otro para

salvarnos?, 286). Cuando provoca el incendio, Zelda privilegia lo propio y desprecia al grupo: es capaz de llevar su individualismo hasta el crimen: “If some sinner’s baby was going to get sacrificied like you said, I wanted it to be hers, not mine” (Si el bebé de algún pecador o pecadora iba a recibir castigo, como tú decías, yo quería que fuera el de ella, no el mío, 285), confiesa.

Lo que Sarris describe es una situación interna de canibalismo, de guerra intestina, originada, en parte, por la persecución que sufre el grupo, enfrentado a la ley de los blancos. La novela de Sarris repite en forma de ficción la tesis de Daniel Bertaux sobre la falta de movilidad social de ciertos grupos, la reproducción de la pobreza de generación en generación.[8] Como en los casos reales que estudia Bertaux en Francia, aquí las historias se repiten demasiadas veces y causan rencor y odio: la madre de Felix muere asesinada; Zelda y Elba sufren violaciones, y más tarde, también Anna y Billyrene; Zelda, Ida y Elba, una tras otra, terminan trabajando como prostitutas; Iris tiene un hijo que es consecuencia de una relación de una sola noche; el hambre persigue tanto a Elba como a Johnny, su nieto. Todos tienen necesidades básicas insatisfechas. Esa carencia extrema (de vivienda, comida, seguridad, abrigo) es el rasgo principal de la realidad india tanto en la década de 1940 (el primer punto cronológico de la acción) como en la de 1990 (momento en que termina la novela). Vivir en ella provoca un espectro muy variado de reacciones.

El egoísmo de personas como Zelda está en un extremo de ese espectro: los que son como Zelda quieren protegerse a sí mismos, el grupo no les interesa. En el otro extremo, hay personas que promueven el sentimiento comunitario, protegen al grupo, rescatan a los ausentes, se mueven por y para todos cada vez que pueden.

En la novela de Sarris, todos los personajes que son capaces de solidaridad han superado el individualismo exacerbado de la cultura estadounidense en algún momento de sus vidas y adoptado, en cambio, una idea fuerte de comunidad. Esos personajes evolucionan y los resultados de ese cambio son múltiples. En primer lugar, los que lo

consiguen dejan de estar aislados, como en los casos de Elba, Iris y Johnny. En segundo lugar, todos recuperan su lugar en el mundo en sentido ético, espiritual y geográfico y al hacerlo, se recuperan a sí mismos.

En tercer lugar, a nivel del discurso, una vez que lo consiguen, sus sentimientos y sensaciones aparecen rodeados de metáforas relacionadas con la vida. Por ejemplo, cuando Elba empieza a perdonar a Zelda, le parece sentir "an emerging, as if from an old skin, and I felt wet, alive" (un emerger, como si saliera de una piel vieja y me sentí húmeda, viva, 285).

El símbolo fundamental de la actitud solidaria de todos ellos, del pueblo entero es la noche de las sandías que da título al libro. En ese sentido, el plural del título (*Watermelon Nights*) es parte del final positivo de la novela: como solo se cuenta *una* noche de sandías, la palabra *nights* es una promesa de momentos semejantes en el futuro.

La noche que se narra es un momento de unidad y alegría, unas horas en las que toda la comunidad comparte la fruta roja y grande a la luz de la luna. En ese acto, que es en realidad una ceremonia informal, el grupo recupera a Johnny, que estaba a punto de irse a la ciudad y descubre al mismo tiempo, que está entero, que, como grupo, va camino a un futuro mejor.

La noche de las sandías es real, no un sueño, una utopía imposible y eso importa. Sarris describe un grupo humano salpicado de crueldades y horror que, a pesar de todo, es capaz de momentos de unión profunda como esa noche.

Los momentos de comunión —el de las sandías es solamente uno— cumplen varias funciones en la novela:

1. son modelos de lo que hay que conseguir para el grupo, una muestra del futuro que se quiere o debería quererse;

2. son el momento de las epifanías: solo cuando los personajes los experimentan, pueden imaginarse a sí mismos luchando por la comunidad que los produce;

3. son una prueba de que la utopía es posible, de que es realidad en algunos momentos pasajeros y de que esa utopía puede cambiar a quienes la experimentan.

La experiencia comunitaria de la noche de las sandías hará que Johnny vea a los suyos como grupo y sobre todo, como un grupo al que él pertenece. La sandía compartida hace evidente para él la existencia de una relación profunda entre todos los que están en el pueblo: hasta esa noche, el veneno se la había ocultado. El árbol genealógico, símbolo de unión, existe en esa noche.

Al principio de la escena, la abuela Elba, señala la sandía y pregunta a Johnny: "What does this mean?" (¿Qué significa esto?, 136). Johnny busca la respuesta a esa pregunta durante toda la noche y cuando la encuentra, decide quedarse. La abuela —que, desde que vio el egoísmo y la crueldad de Zelda y la perdonó, es sabia— se niega a aceptar una respuesta aproximada. Al principio, Johnny intenta un "It's like..". y ella le contesta: "'It is not *like* anything,' she said, firm" (Es como… // —No es "como" nada—dijo ella, firme, 137), con lo cual deja en claro que solamente aceptará una definición definitiva. Esa definición hará que Johnny cambie su idea del mundo y olvide su decisión de abandonar la reservación.

La definición dice que la noche de las sandías es el espíritu comunitario. Esa noche, Johnny ve ese espíritu a su alrededor y entiende. De pronto, los individuos furiosos, rencorosos, vengativos, envenenados que él quería dejar atrás se han convertido en otra cosa: "Folks was out everywhere talking to one another. They leaned against cars, talked over fences, gathered in circles in kitchen chairs on their front lawns. It was like after a power failure or earthquake. Only there was no disaster. They was happy, peaceful, spitting seeds and talking between bites of the watermelon that dripped from their hands and down their faces" (La gente estaba fuera en todas partes, conversando. Estaban reclinados sobre los autos, hablando por encima de los cercos, reunidos en círculo, sentados sobre sillas de cocina en el patio del frente. Era como después de un apagón o de un terremoto. Pero no había desastre. Estaban felices, tranquilos, escupían semillas y conversaban entre mordiscos de sandía; la fruta les goteaba desde las manos y por la cara, 138).

En ese momento, esos individuos son una comunidad unida. Cuando se da cuenta, Johnny comprende por fin qué es la sandía: “Kindness, which is nothing more than the sweetness of watermelon and the thought that somebody might like a taste. It was always there, even in the hardest places, the sad deaths and the loud, hate-spewing meetings, only we needed to see it, like on a watermelon night. It had become more and more of a secret, something we hid with the tough times, but nothing else ever held us together” (Amabilidad, que es nada más que la dulzura de la sandía y la idea de que alguien puede querer un pedacito. Siempre estaba ahí, incluso en los lugares más duros, en las muertes tristes y las reuniones a gritos, los momentos que vomitaban odio, y lo único que necesitábamos era verla como en una noche de sandías. Se había convertido cada vez más en un secreto, algo que escondíamos con los tiempos duros, pero solo eso nos mantenía unidos, 142).

Esta visión de la comunidad —que se hace verdad en las noches de sandía—tiene que ver con la promesa de futuro con que cierra el libro, semejante a los finales de muchas otras narraciones de ficción cinematográfica y literaria de los autores aborígenes de los Estados Unidos, narraciones en las que la comunidad, que incluye también a la naturaleza en la que se vive, es la única salida posible para el estado de destrucción en que se encuentran no solamente las tierras americanas sino también el planeta entero.

---

[1] Un ejemplo importante es el de la novela de James Welch *Winter in the Blood* (1974).

[2] Ver mi artículo “Dos significados políticos para el final feliz: Hollywood contra cine de minorías”, *Taller* 4.12 (noviembre 1999): 113-123.

[3] Howard Zinn, “Por qué tener esperanzas en tiempos difíciles”, *Taller* 3.2 (abril, 1997): 13-32.

[4] Laura Coltelli, *Winged Words, American Indian Writers Speak*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1990, págs. 147-8.

[5] En la introducción de *Native American Women Writers*, Harold Bloom afirma que le gustan las cartas de Silko más que sus novelas

porque *no* son políticas; como si la literatura política, solo por ser política, no pudiera ser buena. Harold Bloom, *Native American Women Writers*, Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1998.

[6] Ver Jace Weaver, *That the People Might Live. Native American Literatures and Native American Commmunity*, Oxford University Press, 1997.

[7] Janet Campbell Hale, "Desmet, Idaho, March, 1969" en *Songs from this Earth on Turtle's Back, Contemporary Indian Poetry*, ed. Joseph Bruchac, New York: Greenfield Review Press, 1983, pág. 88.

[8] Ver Daniel Bertaux, "Historias de casos de familias como método para la investigación de la pobreza", *Taller* 1.1 (julio 1996): 3-33.

Apéndice

Autores y tribus

King, Thomas: pies negros
Bird, Gloria: spokane
Campbell Hale, Janet: coeur d'alene
Deloria, Vine Jr.: lakota
Erdrich, Louise: ojibwa
Gunn Allen: pueblo
Harjo, Joy: cree
Henry, Gordon: ojibwa
Hogan, Linda: chickasaw
Ortiz, Simon: pueblo
Owens, Louis: choctaw, cheroque
Revard, Carter: ponca
Sarris, Greg: pomo
Scott Momaday, Nathaniel: kiowa
Seals, David: cheyennes
Silko, Leslie: laguna pueblo
Walters, Anne Lee: pawnee
Welch, James: pies negros, gros ventre

Breve bibliografía

Textos literarios

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La frontera*, San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

Bruchac, Joseph, ed. *Songs from this Earth on Turtle's Back, Contemporary Indian Poetry*. New York: Greenfield Review Press, 1983.

Erdrich, Louise. *Love Medicine.* New York: Bantam, 1984.

——. *Tracks*. New York: Henry Holt, 1988.

——. *The Last Report on the Miracles at Little No Horse*. New York: Perennial, 2002.

Hale, Janet Campbell. *Bloodlines*. New York: Harper and Row, 1994.

——. *The Owl's Song.* New York: Harper and Row, 1995.

Harjo, Joy and Gloria Bird, ed. *Reinventing the Enemy´s Language. Contemporary Native Women´s Writing of North America.* Norton: New York, 1997.

Henry, Gordon. *The Light People.* Norman: University of Oklahoma Press, 1995.

Hogan, Linda. *The Book of Medicines.* Minneapolis: Coffee House Press, 1993.

——. *Dwellings. A Spiritual History of the Living World.* New York: Touchstone, 1995.

Jackson, George. *Soledad Brother (Cartas de prisión)*. Madrid: Barral, 1971.

Kesey, Ken. *One Flew over the Cuckoo's Nest.* 1962. London: Picador, 1972.

King, Thomas. *Green Grass, Running Water*. Canada: Bantam, 1993.

——. *Medicine River.* London: Penguin, 1991.

Kingsolver, Barbara. *Pigs in Heaven*. New York: Harper, 1992.

Lerner, Andrea, ed. *Dancing on the Rim of the World, An Anthology of Contemporary Northwest Native American Writing*. Tucson: University of Arizona Press, 1990.

Matthiessen, Peter. *In the Spirit of Crazy Horse.* New York: Penguin, 1992.

Momaday, Scott N. *House Made of Dawn*. New York: Harper and Row, 1967.
Ortiz, Simon. *Fightin': New and Collected Stories*. New York: Thunder's Mouth, 1983.
——. *Woven Stone.* Tucson: University of Arizona Press, 1992.
Owens, Louis. *Night Land*. New York, 1996.
——. *Bone Game*. Norman: University of Oklahoma Press, 1994.
Peltier, Leonard. *My Life is my Sun Dance, Prison Writings.* Ed. Harvey Arden. New York: St. Martin's Griffin, 1999.
Revard, Carter. *An Eagle Nation*. Tucson: University of Arizona Press, 1993.
——. *Cowboys and Indians*. Norman, Oklahoma: Point Riders Press, 1992.
Sarris, Greg. *Grand Avenue.* New York: Penguin, 1994.
——. *Watermelon Nights.* New York: Hyperion, 1998.
Seals, David. *Powwow Highway*. Orion: New York, 1990.
——. *Sweet Medicine.* Orion: New York, 1992.
Silko, Leslie Marmon. *Almanac of the Dead*. New York: Penguin, 1991.
——. *Ceremony*. New York: Signet, 1978.
——. *Storyteller*. New York: Arcade, 1981.
——. *Gardens in the Dunes.* New York: Simon and Schuster, 1999.
Walters, Anne Lee. *The Sun is not Merciful* New York: Firebrand, 1985.
——. *Ghost Singer.* Oklahoma: Northland Publishing, 1988.
Welch, James. *Winter in the Blood.* New York: Penguin, 1974.

CRÍTICA

General

Averbach, Márgara. "Dos significados políticos para el final feliz: Hollywood contra cine de minorías". *Taller* 4. 12 (noviembre 1999): 113-123.
——. *Traducir literatura: una escritura controlada. Manual de enseñanza de la traducción literaria.* Córdoba: Editorial Comunicarte, 2011.
——. "*Ghost Dog* y *Dead Man*: el mestizaje cultural y el mundo fragmentado". *Revista de Cine*, Buenos Aires (diciembre de 2001): 81-84.
Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura.* Buenos Aires: Siglo XXI, 1975.
Benjamin, Walter. "La tarea del traductor". *Angelus Novus*.

Barcelona: Edhasa, 1971.
Bertaux, Daniel. “Historias de casos de familias como método para la investigación de la pobreza”.
Taller 1.1 (julio 1996): 3-33.
Carbonell Cortés, Ovidi. *Traducir al Otro: traducción, exotismo, poscolonialismo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
Childs, Dennis. “‘You Ain’t Seen Nothin' Yet’: *Beloved*, the American Chain Gang, and the Middle Passage Remix”. *American Quarterly* 61.2 (June 2009): 271-298.
Douglas, Ann. “Introduction: The Art of Controversy”. *Uncle Tom’s Cabin or Life Among the Lowly*. Harriet Beecher Stowe. New York: Penguin, 1981. 7-35.
Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. 1960. New York: Stein and Day, 1966.
——. *Waiting for the End*. New York: Stein and Day, 1964.
——. *The Return of the Vanishing American.* New York: Stein and Day, 1968.
Foucault, Michael. *Las palabras y las cosas*, Barcelona: Siglo XXI, 1984.
——. *Genealogía del racismo*. Montevideo: Altamira, 1992.
Goldmann, Lucien. *Para una sociología de la novela.* Madrid: Ciencia Nueva, 1967.
Linden, Eugene. *Silent Partners, The Legacy of the Ape Language Experiments*. New York: Ballantine Science, 1987.
Lipsitz, George. *The Possessive Investment in Whiteness. How White People Profit from Identity Politics*. Philadelphia: Temple University Press, 1998.
——. “History, Myth and Counter-memory: Narrative and Desire in Popular Novels”. *Time Passages, Collective Memory and American Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. 211-231.
Marden, Charles Frederick and Gladys Meyer. *Minorities in American Society*. New York: Van Nostrand, 1973.
Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales, literatura de viajes y transculturación.* Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
Rowe, John, “Postmodernist Studies”. *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Studies*, ed. Stephen Greenblatt and Giles Gunn, New York: MLA Press, 1992. 179-208.
Todorov, Tzvetan. *Nosotros y los otros.* México: Siglo XXI, 1991.
Wise, Gene. *American Historical Explanations.* Homewood III: Dorsey

Press, 1973.
Zinn, Howard. *La otra historia de los Estados Unidos.* México: Siglo XXI, 1999.
——. "Por qué tener esperanzas en tiempos difíciles". *Taller* 3.2 (abril, 1997): 13-32.
Zaffaroni, Eugenio. *La cuestión criminal.* http://ius-lex-xxi.blogspot.com.ar/2011/06/la-cuestion-criminal-por-raul-eugenio.html)

Sobre literaturas y culturas aborígenes

Adams, David Wallace. *Education for Extinction, American Indians and the Boarding School Experience (1875-1928)*. Lawrence, Kansas: University Press of Kansas, 1995.
Allen, Paula Gunn. *Studies in American Indian Literature: Critical Essays and Course Designs*. New York: MLA, 1983.
——. *The Sacred Hoop: Recovering the Feminine in American Indian Traditions*. Boston: Beacon Press, 1986.
Averbach, Márgara. "Marx según Leslie Marmon Silko: reescritura de la figura y las ideas de Karl Marx en *Almanac of the Dead*". *Transit Circle* 3, Nóva Serie (noviembre 2004): 80-95.
Bevis, William. "Native American Novels: Homing In". *Recovering the Word: Essays on Native American Literature*. Ed. Brian Swann and Arnold Krupat. Berkeley: University of California Press, 1987. 580-620.
Barnes, Kim. "A Leslie Marmon Silko Interview". *Journal of Ethnic Studies* 13.4 (Winter 1986): 83–105.
Bloom, Harold. *Native American Women Writers.* Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1998.
Coltelli, Laura. *Winged Words. American Indian Writers Speak*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1990.
Cheyfitz, Eric. *The Poetics of Imperialism, Translation and Colonization from* The Tempest *to* Tarzan. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.
Deloria, Vine Jr. *Custer Died for Your Sins.* New York: 1970.
——. *God is Red.* New York: Laurel, 1973.
Eliot, T.S. "Hamlet y sus problemas". *Criticar al crítico y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, 1967.
Fernández Retamar, Roberto. *Todo Caliban.* Prólogo de Frederic Jameson. Clacso: Buenos Aires, 2004.
Green, Rayna. *Women in American Indian Society.* New York: Chelsea House Publishers, 1992.

Hallowell, A. Irving. “Ojibwa Ontology, Behaviour, and World View”. *Culture in History: Essays in Honor of Paul Radin*. Ed. Stanley Diamond. New York: Columbia University Press, 1960. 207-244.

Hazenhammond, Susan. *Timelines of Native American History*. New York: Perigee, 1997.

Nicholson, Heather Norris, ed. *Screening Culture: Constructing Image and Identity*. Lanham, ML: Lexington Books, 2003.

Niemann, Linda and Leslie Marmon Silko, “Narratives of Survival: Linda Niemann Interviews Leslie Marmon Silko”. *The Women’s Review of Books* 9.10/11 (July 1992): 10.

Nischke, James. *Circle, Consciousness and Culture.* Arizona: Navajo Community College Press, 1984.

Owens, Louis. *Other Destinies, Understanding the American Indian Novel.* Norman: University of Oklahoma Press, 1992.

Radin, Paul. *The Trickster.* New York: Shocken, 1972.

Silko, Leslie Marmon. *Yellow Woman and a Beauty of Spirit. Essays on Native American Life Today*. New York: Touchstone: New York, 1996.

Takaki, Ronald. *A Different Mirror. A History of Multicultural America*. Boston: Little, Brown and Company, 1993.

Weaver, Jace. *That the People Might Live. Native American Literatures and Native American Commmunity*. New York: Oxford University Press, 1997.

Zaffaroni, Eugenio R. *La pachamama y el humano*. Buenos Aires: Colihue, 2012.

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

1. Carme Manuel, *Guía bibliográfica para el estudio de la literatura norteamericana*

2. Carme Manuel, ed., *Teaching American Literature in Spanish Universities*

3. Russell DiNapoli, *The Elusive Prominence of Maxwell Anderson's Works in the American Theater*

4. José Beltrán, *Celebrar el mundo: introducción al pensar nómada de George Santayana*

5. Nieves Alberola, *Texto y deconstrucción en la literatura norteamericana postmoderna*

6. María Ruth Noriega, *Challenging Realities: Magic Realism in Contemporary American Women's Fiction*

7. Belén Vidal, *Textures of the Image: Rewriting the American Novel in the Contemporary Film Adaptation*

8. Santiago Juan Navarro, *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*

9. Antonio Lastra, *La Constitución americana y el arte de escribir*

10. Yvonne Shafer, *The Changing American Theater: Mainstream and Marginal, Past and Present*

11. Vicente Cervera y Antonio Lastra, eds., *Los reinos de Santayana*

12. David Hamilton, *Textualities: Essays on Poetry in the United States*

13. Carme Manuel and Paul S. Derrick, eds., *Nor Shall Diamond Die: American Studies in Honour of Javier Coy*

14. Maurice A. Lee, *The Aesthetics of LeRoi Jones/Amiri Baraka: The Rebel Poet*

15. Xavier García Raffi, *Alfred North Whitehead: un metafísico atípico*

16. Carmen Rueda Ramos, *Voicing the Self: Female Identity and Language in Lee Smith's Fiction*

17. Maurice A. Lee, *The Image of Women in Literature of the Harlem Renaissance*

18. Paul Scott Derrick, *"We Stand Before the Secret of the World": Traces Along the Pathway of American Romanticism*

19. Javier Alcoriza, *El poder de la escritura. La ética literaria de Henry Adams*

20. J. Hillis Miller, *Zero Plus One*

21. Francisco Collado, *El orden del caos: literatura, política y posthumanidad en la narrativa de Thomas Pynchon*

22. Ana María Fraile Marcos, *Planteamientos estéticos y políticos en la obra de Zora Neale Hurston*

23. Suzanne Greenslade, *Under the Magnolias: Growing Up White in the South*

24. Miriam López and Mª Dolores Narbona, eds., *Women's Contribution to Nineteenth-Century American Theatre*

25. Susana Mª Jiménez Placer, *Katherine Anne Porter y la Revolución Mexicana: de la fascinación al desencanto*

26. Fabio L. Vericat, *From Physics to Metaphysics: Philosophy and Allegory in the Critical Writings of T. S. Eliot*

27. Juan J. Coy, *Entre el espejo y el mundo. Texto literario y contexto histórico en la literatura norteamericana* (I)

28. Juan J. Coy, *Entre el espejo y el mundo. Texto literario y contexto histórico en la literatura norteamericana* (II)

29. Antonio Lastra, Emerson transcendens. *La trascendencia de Emerson*

30. Juan I. Guijarro y Ramón Espejo, eds., *Arthur Miller: visiones desde el nuevo milenio*

31. Manuel Vela Rodríguez, *La lucha contra el nihilismo: la recuperación platónica de Stanley Rosen*

32. Jesús Ángel González López, *La narrativa popular de Dashiell Hammett: 'pulps,' cine y cómics*

33. Mercedes Peñalba, *Sinclair Lewis: la ironía como conciencia crítica*

34. Gabriel Torres Chalk, *Robert Lowell: la mirada de Aquiles*

35. Antonio Lastra, *Herencias straussianas*

36. Mª Rosario Ferrer Gimeno, *El viaje de Helen Hanff a* 84, Charing Cross Road

37. Fernando Beltrán Llavador, *La encendida memoria: aproximación a Thomas Merton*

38. Carme Manuel, *La reconstrucción del Sur en la narrativa de George W. Cable y Thomas N. Page*

39. Paul S. Derrick, Norma González y Anna M. Brígido, *La poesía temprana de Emily Dickinson: el primer cuadernillo*

40. Douglas Edward LaPrade, *Censura y recepción de*

Hemingway en España

41. Elvira del Pozo Aviñó, ed., *Integralism, Altruism and Reconstruction: Essays in Honor of Pitirim A. Sorokin*

42. Carolina Núñez Puente, *Feminism and Dialogics: Charlotte Perkins Gilman, Meridel Le Sueur, Mikhail M. Bakhtin*

43. Rosa María Díez Cobo, *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas*

44. María Frías, José Liste and Begoña Simal, eds., *Ethics and Ethnicity in the Literature of the United States*

45. Maria del Guadalupe Davidson, *The Rhetoric of Race: Towards a Revolutionary Construction of Black Identity*

46. Rodrigo Andrés, *Herman Melville: poder y amor entre hombres*

47. Gerald Vizenor, *Literary Chance: Essays in Native Survivance*

48. Douglas Edward LaPrade, *Hemingway and Franco*

49. Mary Chesnut, *Páginas de un diario de la guerra civil*, trad. y ed. Carme Manuel

50. Sarah Orne Jewett, *La tierra de los abetos puntiagudos*, trad. y ed. Paul S. Derrick y Juan López Gavilán

51. Charlotte Perkins Gilman, *Mujeres y economía*, trad. y ed. Empar Barranco Ureña

52. Frances E. W. Harper, *Iola Leroy, o las sombras disipadas*, trad. Ángeles Carreres; ed. Carme Manuel

53. Olga Barrios, *The Black Theatre Movement in the United States and in South Africa*

54. Mª Gema Fernández Sampedro, *El viaje en la ficción*

norteamericana: símbolos e identidades

55. Mary Rowlandson, *La verdadera historia del cautiverio y restitución de la señora Mary Rowlandson*, trad. y ed. Elena Ortells

56. Empar Barranco Ureña, *Willa Cather: el reverso de la alfombra*

57. Beatriz Ferrús Antón, *Sor María de Ágreda: historia y leyenda de la dama azul en Norteamérica*

58. Jack Kerouac, *Mexico City Blues (Sesenta Poemas)*, trad. y ed. Rolando Costa Picazo

59. Fred Hobson, *A Southern Enigma: Essays on the U.S. South*

60. Constante González Groba, *On Their Own Premises: Southern Women Writers and the Homeplace*

61. Agustín Reyes Torres, *Walter Mosley's Detective Novels: The Creation of a Black Subjectivity*

62. Nancy Prince, *Vida y viajes de la señora Nancy Prince*, trad. Sergio Saiz; ed. Carme Manuel

63. A. Robert Lee, *USA: Re-viewing Multicultural American Literature*

64. Mar Gallego and Isabel Soto, eds. *The Dialectics of Diasporas: Memory, Location and Gender*

65. Graziella Fantini, *Shattered Pictures of Places and Cities in George Santayana's Autobiography*

66. Elena Ortells Montón, *Truman Capote, un camaleón ante el espejo*

67. María Jesús Castro Dopacio, *Emperatriz de las Américas: la Virgen de Guadalupe en la literatura chicana*

68. Louisa May Alcott, *Louisa May Alcott: tres relatos de*

adultos, trad. y ed. Miriam López Rodríguez

69. Emilia María Durán Almarza, *Performeras del Dominicanyork: Josefina Báez y Chiqui Vicioso*

70. Francisco Javier Rodríguez Jiménez, *¿Antídoto contra el antiamericanismo? American Studies en España, 1945-1969*

71. Rubén Vázquez Negro, *Sam Shepard: el teatro contra sí mismo*

72. Juan José Coy, *Mark Twain o el sentimiento trágico del humor*

73. Douglas Edward LaPrade, *Hemingway prohibido en España*

74. Elisa María Martínez Martínez, *Hitchcock: imágenes entre líneas*

75. Michael Rockland, *Un diplomático americano en la España de Franco*

76. Nephtalí de León, *Chicanos: Our Background and Our Pride*

77. Teresa Gómez Reus, ed., *¡Zona prohibida! Mary Borden, una enfermera norteamericana en la Gran Guerra*

78. Víctor Junco Ezquerra, Cristina Garrigós, Daniel Fyfe, Manuel Broncano, ed., *El 11 de septiembre y la tradición disidente en Estados Unidos*

79. Carlos X. Ardavín Trabanco, Jorge Marí, coord. *Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos-España durante el postfranquismo (1975-2008)*

80. Beatriz Ferrús Antón, *Mujer y literatura de viajes en el siglo XIX: entre España y las Américas*

81. José Beltrán, Manuel Garrido, Sergio Sevilla, eds. *Santayana, un pensador universal*

82. Paul Mitchell, *Sylvia Plath: The Poetry of Negativity*

83. Yvonne Shafer, *Eugene O'Neill and American Society*

84. Rolando Costa Picazo, ed. *Emily Dickinson: oblicuidad de luz (95 poemas)*

85. Urszula Niewiadomska-Flis, *The Southern Mystique: Food, Gender and Houses in Southern Fiction and Films*

86. Fernando Savater, *Acerca de Santayana*, ed. José Beltrán y Daniel Moreno

87. Carmen Castilla, *Diario de viaje a Estados Unidos. Un año en Smith College (1921-1922)*, ed. Santiago López-Ríos Moreno

88. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez, Gabriel Torres Chalk, ed., *La poesía temprana de Emily Dickinson: Cuadernillos 2 & 3*

89. Judit Ágnes Kádár, *Going Indian: Cultural Appropriation in Recent North American Literature*

90. Lisa Ann Twomey, *Hemingway en la crítica y en la ficción de la España de postguerra*

91. Elena Ortells Montón, *Prisioneras de salvajes: relatos y confesiones de mujeres cautivas de indios norteamericanos*

92. Constante González Groba, ed., *Hijas del viejo sur: La mujer en la literatura femenina del sur de los Estados Unidos*

93. Márgara Averbach, *Caminar dos mundos: visiones indígenas en la literatura y el cine estadounidenses*